ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ • ΚΡΙΤΙΚΗ

Susan Sontag

Παρατηρώντας τον πόνο των άλλων



ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ: ΣΕΡΑΦΕΙΜ ΒΕΛΕΝΤΖΑΣ

SCRIPTA



Η Σούζαν Σόνταγκ δημοσίευσε πρόσφατα τη συλλογή δοκιμίων με τον τίτλο *Where the Stress Falls* και το μυθιστόρημα *Στην Αμερική*, για το οποίο τιμήθηκε με το National Book Award του 2000. Επιπλέον είναι συγγραφέας άλλων τριών μυθιστορημάτων, μιας συλλογής διηγημάτων, ενός θεατρικού έργου και πέντε δοκιμίων, ανάμεσα στα οποία το *Περί φωτογραφίας* και *Η ασθένεια ως μεταφορά*. Το 2001 τιμήθηκε με το Βραβείο Jerusalem για το σύνολο του έργου της, και το 2003 με το βραβείο Ειρήνης των Γερμανών βιβλιοπωλών. Ζει στη Νέα Υόρκη.

Μακέτα εξωφύλλου *Αλέξανδρος Ίσαρης*
Χαρακτικό αρ. 36 του Francisco Goya, από τη σειρά *Οι όλεθροι του πολέμου*, Bridgeman Art Library, London

Παρατηρώντας τον πόνο των άλλων

Τίτλος πρωτοτύπου: SUSAN SONTAG
Regarding the pain of others

Πρώτη έκδοση, 2003, Farrar, Strauss and Giroux, U.S.A.
Πρώτη έκδοση, 2003, Hamish Hamilton, England

ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ - ΚΡΙΤΙΚΗ

SUSAN SONTAG: *Παρατηρώντας τον πόνο των άλλων*

Ασκληπιού 10, Αθήνα 106 80, τηλ.: 210.361 6528, fax: 210.361 6529
http://www.scripta.gr – e-mail: scripta@hellasnet.gr

ISBN 960-7909-56-9

SUSAN SONTAG

ΠΑΡΑΤΗΡΩΝΤΑΣ ΤΟΝ ΠΟΝΟ ΤΩΝ ΑΛΛΩΝ

Μετάφραση
ΣΕΡΑΦΕΙΜ ΒΕΛΕΝΤΖΑΣ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ SCRIPTA
ΑΘΗΝΑ 2003

Για τον Ντέιβιντ

...aux vaincus!
BAUDELAIRE

The dirty nurse, Experience...
TENNYSON

1

Τον Ιούνιο του 1938 η Βιρτζίνια Γουλφ δημοσίευσε τις *Τρεις γκινέες*, τις γενναίες, ενοχλητικές σκέψεις της για τις πηγές του πολέμου. Το βιβλίο, γραμμένο τα δύο προηγούμενα χρόνια, την εποχή που η ίδια και οι περισσότεροι στενοί της φίλοι και συνάδελφοι ήταν απορροφημένοι από την προέλαση των φασιστικών δυνάμεων στην Ισπανία, αποτελούσε μια πολύ καθυστερημένη απάντηση στην επιστολή ενός επιφανούς δικηγόρου του Λονδίνου που είχε ρωτήσει: «Πώς μπορούμε, κατά τη γνώμη σας, να εμποδίσουμε τον πόλεμο;» Η Γουλφ αρχίζει με την στυφή παρατήρηση πως είναι αδύνατος ο ειλικρινής διάλογος μεταξύ τους. Διότι, παρόλο που ανήκουν στην ίδια κοινωνική τάξη, «την τάξη των μορφωμένων», τους χωρίζει βαθύτατο χάσμα: ο δικηγόρος είναι άνδρας και η Γουλφ είναι γυναίκα. Οι άνδρες κάνουν πόλεμο. Οι άνδρες (οι περισσότεροι) τον θέλουν τον πόλεμο, εφόσον γι' αυτούς υπάρχει «κάποια δόξα, κάποια αναγκαιότητα, κάποια ικανοποίηση στη μάχη», που οι γυναίκες (οι περισσότερες) ούτε την αισθάνονται ούτε την απολαμβάνουν. Τι να ξέρει λοιπόν από πόλεμο μια μορφωμένη –διάβαζε: προνομιούχα, εύπορη– γυναίκα, όπως αυτή; Μπορεί ποτέ η απέχθειά της απέναντι στα θέλγητρα του πολέμου να είναι σαν τη δική του;

Ας εξετάσουμε αυτή τη «δυσκολία επικοινωνίας», προτείνει η Γουλφ, κοιτάζοντας μαζί εικόνες του πολέμου. Οι εικόνες είναι κάποιες από τις φωτογραφίες που μοίραζε η πολιορκημένη ισπανική κυβέρνηση δυο φορές την εβδομάδα· υποσημείωση της συγγραφέως: «Γράφτηκε τον χειμώνα του 1936-37». Γιά να δούμε λοιπόν, γράφει η Γουλφ, «αν αισθανόμαστε τα ίδια πράγματα όταν κοιτάζουμε τις ίδιες φωτογραφίες». Και συνεχίζει:

> Στη σημερινή συλλογή περιλαμβάνεται και η φωτογραφία ενός κατά πάσα πιθανότητα ανδρικού ή γυναικείου πτώματος· είναι τόσο ακρωτηριασμένο, που θα μπορούσε, από την άλλη, να ανήκει κάλλιστα σε γουρούνι. Πρόκειται όμως για σκοτωμένα παιδιά, και σίγουρα ο χώρος αποτελεί τμήμα ενός σπιτιού. Η βόμβα έχει ρίξει τον ένα τοίχο· ένα κλουβί εξακολουθεί να βρίσκεται κρεμασμένο πιθανότατα στο καθιστικό...

Ο συντομότερος, ο στεγνότερος τρόπος να αποδοθεί η εσωτερική αναστάτωση που προκαλούν αυτές οι φωτογραφίες είναι να σημειώσει κανείς ότι δεν μπορεί πάντοτε να ξεχωρίσει το αντικείμενό τους, τόσο πλήρης είναι η καταστροφή σάρκας και πέτρας την οποία απεικονίζουν. Κι από αυτό το σημείο η Γουλφ σπεύδει να βγάλει το συμπέρασμά της. Όντως έχουμε τις ίδιες αντιδράσεις, «όσο κι αν διαφέρει η μόρφωσή μας, οι παραδόσεις μας» λέει στον δικηγόρο. Το επιχείρημά της: τόσο «εμείς» –κι εδώ το «εμείς» αφορά τις γυναίκες– όσο και εσείς θα μπορούσαμε κάλλιστα να αντιδράσουμε με τα ίδια λόγια.

> Εσείς τις αποκαλείτε «φρίκη και αηδία». Κι εμείς έτσι τις αποκαλούμε, φρίκη και αηδία... Ο πόλεμος, λέτε, είναι αποτρόπαιος· είναι βαρβαρότητα· ο πόλεμος πρέπει πάση θυσία να σταματήσει. Και εμείς επαναλαμβάνουμε τα λόγια σας. Ο

πόλεμος είναι αποτρόπαιος· είναι βαρβαρότητα· ο πόλεμος πρέπει πάση θυσία να σταματήσει.

Ποιος πιστεύει σήμερα ότι μπορεί να καταργηθεί ο πόλεμος; Κανένας, ούτε καν οι ειρηνιστές. Ελπίζουμε μόνο (μάταια, για την ώρα) ότι θα σταματήσει η γενοκτονία και θα οδηγηθούν στη δικαιοσύνη αυτοί που παραβιάζουν κατάφωρα τους νόμους του πολέμου (γιατί υπάρχουν και νόμοι του πολέμου, τους οποίους οφείλουν να τηρούν οι αντιμαχόμενοι), και ότι θα μπορέσουμε να σταματήσουμε συγκεκριμένους πολέμους επιβάλλοντας διαπραγματευτικές διεξόδους στις ένοπλες συγκρούσεις. Μπορεί να είναι δύσκολο να πιστέψει κανείς την απελπισμένη αποφασιστικότητα που γέννησαν οι οδυνηρές συνέπειες του Πρώτου Παγκόσμιου πολέμου, όταν η Ευρώπη συνειδητοποίησε πλήρως την καταστροφή που είχε προκαλέσει στον εαυτό της. Η καταδίκη του πολέμου καθαυτόν δεν φαινόταν τόσο μάταιη ή άσχετη αμέσως μετά το Σύμφωνο Μπριαν-Κέλλογκ το 1928, όπου δεκαπέντε ηγετικές χώρες, ανάμεσα στις οποίες οι Ηνωμένες Πολιτείες, η Γαλλία, η Μεγάλη Βρετανία, η Γερμανία, η Ιταλία και η Ιαπωνία, αποκήρυξαν επίσημα τον πόλεμο σαν εργαλείο για την άσκηση εθνικής πολιτικής· ακόμα και ο Φρόυντ με τον Αϊνστάιν μπήκαν στον πειρασμό να λάβουν μέρος στη σχετική συζήτηση με μια δημόσια ανταλλαγή επιστολών το 1932, που τιτλοφορήθηκε «Προς τι ο πόλεμος;». Οι *Τρεις γκινέες* της Γουλφ, που, όταν κυκλοφόρησαν, είχαν ήδη συμπληρωθεί περίπου δύο δεκαετίες με ηχηρές καταγγελίες του πολέμου, παρουσίαζαν την πρωτοτυπία (που κόστισε σ' αυτό το βιβλίο της συγγραφέως τη λιγότερο ευνοϊκή υποδοχή απ' όλα τα υπόλοιπα) ότι επικεντρώνονταν σε κάτι εκ πρώτης όψεως τόσο προφανές ή τόσο άτοπο, που

δεν υπήρχε λόγος να αναφερθεί καν, πόσο μάλλον να γίνει αντικείμενο σκέψης: πως ο πόλεμος είναι ανδρικό παιχνίδι – πως η φονική μηχανή έχει γένος, και το γένος είναι αρσενικό. Παρ' όλα αυτά, η τόλμη που είχε η εκδοχή της Γουλφ στο ζήτημα «Προς τι ο πόλεμος;» δεν καθιστά την απέχθειά της για τον πόλεμο λιγότερο συμβατική στη ρητορική της, στις ανακεφαλαιώσεις της, με τον πλούτο των επαναλαμβανόμενων φράσεων. Και οι φωτογραφίες των θυμάτων πολέμου αποτελούν από μόνες τους ένα είδος ρητορικής. Επαναλαμβάνουν. Απλοποιούν. Υποκινούν. Δημιουργούν την ψευδαίσθηση της συναίνεσης.

Η Γουλφ, αφού επικαλείται αυτή την υποθετική κοινή εμπειρία («βλέπουμε τα ίδια πτώματα που βλέπετε κι εσείς, τα ίδια ερειπωμένα σπίτια»), δηλώνει ότι πιστεύει πως το σοκ αυτών των εικόνων θα καταφέρει να ενώσει όλους τους καλόπιστους ανθρώπους. Τους ενώνει όμως; Οπωσδήποτε, η Γουλφ κι ο ανώνυμος παραλήπτης αυτής της επιστολής μεγέθους βιβλίου δεν είναι δυο τυχαίοι άνθρωποι. Αν και τους χωρίζουν οι προαιώνιες συνάφειες αισθήματος και πρακτικής του φύλου τους, όπως του υπενθυμίζει η Γουλφ, ο δικηγόρος μετά βίας μπορεί να θεωρηθεί κλασικό παράδειγμα πολεμοχαρούς αρσενικού. Τα αντιπολεμικά του αισθήματα είναι εξίσου αναμφισβήτητα με τα δικά της. Άλλωστε, η ερώτησή του δεν ήταν: «Τι σκέφτεστε για να εμποδίσουμε τον πόλεμο;»· ήταν: «Πώς μπορούμε, κατά τη γνώμη σας, να εμποδίσουμε τον πόλεμο;»

Αυτό ακριβώς το πρώτο πληθυντικό πρόσωπο αμφισβητεί η Γουλφ στην αρχή του βιβλίου της: αρνείται να επιτρέψει στον συνομιλητή της να θεωρήσει δεδομένο αυτό το «εμείς». Ύστερα όμως από τις σελίδες που αφιερώνονται στη φεμινιστική άποψη, τελικά αποδέχεται αυτό το «εμείς».

Κανένα «εμείς» δεν πρέπει να θεωρείται δεδομένο όταν το ζήτημα είναι η θέα του πόνου των άλλων.

Ποιο «εμείς» αποτελεί τον στόχο αυτών των σοκαριστικών εικόνων; Κανονικά, αυτό το «εμείς» περιλαμβάνει όχι μόνο τους υποστηρικτές ενός κρατιδίου ή ενός λαού χωρίς πατρίδα που αγωνίζεται για τη ζωή του αλλά –μια πολύ ευρύτερη κοινότητα– και εκείνους τους οποίους απασχολεί έστω συμβολικά κάποιος βρόμικος πόλεμος που γίνεται σε μια ξένη χώρα. Οι φωτογραφίες είναι μέσο για να γίνουν «πραγματικά» (ή «πιο πραγματικά») τα ζητήματα τα οποία θα προτιμούσαν να αγνοούν οι προνομιούχοι και οι απλώς ασφαλείς.

«Εδώ λοιπόν, πάνω στο τραπέζι, έχουμε μπροστά μας φωτογραφίες» γράφει η Γουλφ για το πείραμα σκέψης το οποίο προτείνει τόσο στον αναγνώστη όσο και στον φανταστικό δικηγόρο, που, κατά τα λεγόμενά της, είναι τόσο διακεκριμένος, ώστε έχει ένα Β.Σ., δηλαδή, Βασιλικός Σύμβουλος, μετά το όνομά του – και μπορεί να είναι αληθινό πρόσωπο, μπορεί και όχι. Φανταστείτε λοιπόν σκόρπιες φωτογραφίες να βγαίνουν από έναν φάκελο που έφτασε με την πρωινή αλληλογραφία. Δείχνουν κατακρεουργημένα σώματα ενηλίκων και παιδιών. Δείχνουν πώς εκκενώνει, πώς γκρεμίζει, πώς διαλύει, πώς ισοπεδώνει ο πόλεμος τον χτισμένο κόσμο. «Μια βόμβα έχει ρίξει τον ένα τοίχο» γράφει η Γουλφ για το σπίτι σε μια φωτογραφία. Το αστικό τοπίο σίγουρα δεν είναι από σάρκα. Παρ' όλα αυτά, τα ξεκοιλιασμένα κτίρια είναι σχεδόν εξίσου εύγλωττα με τα πτώματα στον δρόμο. (Η Καμπούλ, το Σεράγεβο, το ανατολικό Μόσταρ, το Γκρόζνυ, τα περίπου 64 στρέμματα στο κάτω Μανχάτταν μετά την 11η Σεπτεμβρίου του 2001, το στρατόπεδο προσφύγων στην Τζενίν...) Κοιτάξτε, λένε οι φω-

τογραφίες, *νά* τι γίνεται. Νά τι *κάνει* ο πόλεμος. Κι εκεί, νά τι κάνει κι *εκεί*. Ο πόλεμος κομματιάζει, τεμαχίζει. Ο πόλεμος ξεσχίζει, ξεκοιλιάζει. Ο πόλεμος κατακαίει. Ο πόλεμος διαμελίζει. Ο πόλεμος *ερειπώνει*.

Αν δεν πονάει κανείς βλέποντας αυτές τις φωτογραφίες, αν δεν αισθάνεται φρίκη, αν δεν προσπαθεί να καταργήσει οτιδήποτε προκαλεί αυτό τον όλεθρο, αυτό το μακελειό, τότε, σύμφωνα με τη Γουλφ, αυτές είναι αντιδράσεις ενός ηθικού τέρατος. Και εμείς, τα μέλη της μορφωμένης τάξης, λέει, δεν είμαστε τέρατα. Η αποτυχία μας είναι αποτυχία φαντασίας, αποτυχία συμμετοχής: αποτύχαμε να λάβουμε υπόψη μας αυτή την πραγματικότητα.

Είναι όμως αλήθεια πως αυτές οι φωτογραφίες, που μαρτυρούν μάλλον τη σφαγή αμάχων παρά τη σύγκρουση στρατιωτών, θα μπορούσαν να προκαλέσουν μόνο την απόρριψη του πολέμου; Οπωσδήποτε θα μπορούσαν επιπλέον να ενθαρρύνουν μεγαλύτερη στράτευση υπέρ της Δημοκρατίας. Αυτός ακριβώς δεν είναι ο σκοπός τους; Η συμφωνία της Γουλφ με τον δικηγόρο φαίνεται απολύτως τεκμαρτή, με τις αποτρόπαιες φωτογραφίες να επιβεβαιώνουν μια ήδη ομόφωνη γνώμη. Αν το ερώτημα ήταν: «Πώς μπορούμε να συμβάλουμε όσο γίνεται καλύτερα στην άμυνα της ισπανικής δημοκρατίας κατά των δυνάμεων του στρατιωτικού και εκκλησιαστικού φασισμού;» οι φωτογραφίες θα είχαν αντίθετα ενισχύσει την πίστη τους στο δίκαιο αυτού του αγώνα.

Οι φωτογραφίες που παρουσιάζει η Γουλφ δεν δείχνουν τι ακριβώς κάνει ο πόλεμος καθαυτόν. Δείχνουν έναν ιδιαίτερο τρόπο διεξαγωγής πολέμου, έναν τρόπο που εκείνη την εποχή τον χαρακτήριζαν στερεότυπα «βάρβαρο», όπου στόχος είναι οι πολίτες. Ο στρατηγός Φράνκο χρησιμοποιούσε στους βομβαρδισμούς, στις σφαγές, στα βασανιστήρια, στις

δολοφονίες και στους ακρωτηριασμούς των αιχμαλώτων του την ίδια τακτική την οποία είχε τελειοποιήσει σαν διοικητής στο Μαρόκο τη δεκαετία του 1920. Τότε τα θύματά του ήταν υπήκοοι ισπανικής αποικίας, κάτι ευκολότερα αποδεκτό από τις κυρίαρχες δυνάμεις: πιο σκουρόχρωμοι και επιπλέον άπιστοι· τώρα τα θύματά του ήταν συμπατριώτες του. Το να διαβάζεις στις εικόνες μόνο ό,τι επικυρώνει μια γενική απέχθεια για τον πόλεμο, όπως η Γουλφ, είναι σαν να αποφεύγεις τη στράτευση στο πλευρό μιας χώρας με ιστορία, εν προκειμένω της Ισπανίας. Σημαίνει πως απορρίπτεις την πολιτική.

Για την Γουλφ, όπως και για πολλούς άλλους φιλειρηνιστές, ο πόλεμος είναι κάτι γενικεύσιμο, και οι εικόνες τις οποίες περιγράφει η ίδια είναι εικόνες ανώνυμων, γενικεύσιμων θυμάτων. Οι εικόνες που έστελνε η κυβέρνηση της Μαδρίτης, όσο κι αν μοιάζει απίθανο, φαίνεται πως δεν συνοδεύονταν από καμιά λεζάντα. (Ή μπορεί η Γουλφ να θεωρεί πως η φωτογραφία οφείλει να μιλάει μόνη της.) Η υπόθεση όμως κατά του πολέμου δεν βασίζεται σε πληροφορίες σχετικά με το ποιος, πότε και πού· η αυθαιρεσία της ανελέητης σφαγής είναι επαρκής μαρτυρία από μόνη της. Σε όσους είναι σίγουροι πως το δίκαιο είναι στη μία πλευρά και η καταπίεση κι η αδικία στην άλλη, και ότι η πάλη πρέπει να συνεχιστεί, σημασία έχει ακριβώς το ποιος σκοτώνεται από ποιον. Για έναν Εβραίο του Ισραήλ, η φωτογραφία ενός διαμελισμένου παιδιού σε πιτσαρία στο κέντρο της Ιερουσαλήμ είναι πρωτίστως φωτογραφία ενός εβραιόπουλου που το σκότωσε ένας Παλαιστίνιος βομβιστής-καμικάζι. Για έναν Παλαιστίνιο, η φωτογραφία ενός παιδιού που διαμελίστηκε από ένα τανκς κοντά στη Γάζα είναι πρωτίστως φωτογραφία ενός μικρού Παλαιστίνιου που

τον σκότωσε το ισραηλινό πυροβολικό. Για τον στρατευμένο, η ταυτότητα είναι το παν. Και κάθε φωτογραφία περιμένει την εξήγησή της ή τη διαστρέβλωσή της από τη λεζάντα της. Στη σύγκρουση Σέρβων και Κροατών, στην αρχή των τελευταίων πολέμων στα Βαλκάνια, οι ίδιες φωτογραφίες παιδιών που είχαν σκοτωθεί στον βομβαρδισμό κάποιου χωριού περιφέρονταν τόσο στις σερβικές όσο και στις κροατικές προπαγανδιστικές συνεντεύξεις Τύπου. Μια αλλαγή στη λεζάντα, και ο θάνατος των παιδιών μπορούσε να χρησιμοποιηθεί και να ξαναχρησιμοποιηθεί.

Οι εικόνες των νεκρών πολιτών και των διαλυμένων σπιτιών μπορεί να χρησιμοποιηθούν για να εντείνουν το μίσος προς τον αντίπαλο, όπως έκαναν οι επανειλημμένες, ωριαίες προβολές της καταστροφής του στρατοπέδου προσφύγων στην Τζενίν τον Απρίλιο του 2002 από το Αλ Τζαζίρα, το αραβικό δορυφορικό τηλεοπτικό δίκτυο που εδρεύει στο Κατάρ. Φιλμ τόσο εμπρηστικό για τους πολλούς που παρακολουθούν το Αλ Τζαζίρα σ' όλο τον κόσμο, ώστε, ό,τι και να τους έλεγε για τον ισραηλινό στρατό, ήταν ήδη έτοιμοι να το πιστέψουν. Αντίθετα, εικόνες οι οποίες προσφέρουν μαρτυρία που αντικρούει εδραιωμένες πεποιθήσεις απορρίπτονται μονίμως σαν σκηνοθετημένες για τον φακό. Η μόνιμη αντίδραση στη φωτογραφική επιβεβαίωση των αγριοτήτων που έχει διαπράξει η πλευρά κάποιου είναι ότι πρόκειται για κατασκευασμένες εικόνες, ότι ουδέποτε συνέβη παρόμοια αγριότητα, ότι πρόκειται για πτώματα που τα κουβάλησε με φορτηγά η άλλη πλευρά από το νεκροτομείο της πόλης και τα σκόρπισε στους δρόμους, ή ότι, ναι, όντως συνέβη, αλλά το έκανε η άλλη πλευρά, για ευνόητους λόγους. Έτσι, η βασική προπαγάνδα για την ανταρσία των εθνικιστών του Φράνκο ισχυριζόταν πως οι ίδιοι οι Βάσκοι κατέστρεψαν

την παλιά πόλη και πρώην πρωτεύουσά τους, την Γκερνίκα, στις 26 Απριλίου του 1937, τοποθετώντας δυναμίτη στους υπονόμους (ή, σε κατοπινή εκδοχή, ρίχνοντας βόμβες που κατασκευάστηκαν σε βασκικό έδαφος) για να προκαλέσουν αγανάκτηση στο εξωτερικό και να ενισχύσουν την αντίσταση των Δημοκρατικών. Έτσι, πάλι, η πλειονότητα των Σέρβων που ζούσαν στη Σερβία ή στο εξωτερικό ισχυριζόταν ώς το τέλος της πολιορκίας του Σεράγεβου από τις σερβικές δυνάμεις, αλλά και αργότερα, ότι οι ίδιοι οι Βόσνιοι διέπραξαν τη φρικιαστική σφαγή στην ουρά για τα δελτία τροφίμων τον Μάιο του 1992 ή τη σφαγή στην κεντρική αγορά τον Φεβρουάριο του 1994, εκτοξεύοντας βλήματα μεγάλου διαμετρήματος στο κέντρο της πρωτεύουσάς τους ή τοποθετώντας νάρκες, προκειμένου να δημιουργήσουν ένα μοναδικά μακάβριο θέαμα για τους ξένους δημοσιογράφους και να συγκεντρώσουν μεγαλύτερη διεθνή υποστήριξη για τη βοσνιακή πλευρά.

Οι φωτογραφίες ακρωτηριασμένων πτωμάτων σίγουρα μπορεί να χρησιμοποιηθούν όπως τις χρησιμοποίησε η Γουλφ, για να αναζωπυρωθεί η καταδίκη του πολέμου, και μπορεί να μεταδώσουν, για κάποιο χρονικό διάστημα, ένα μέρος της πραγματικότητας του πολέμου σ' αυτούς που δεν έχουν καμιά εμπειρία του. Παρ' όλα αυτά, όποιος αποδέχεται ότι, έτσι όπως έχει χωριστεί σήμερα ο κόσμος, ο πόλεμος μπορεί να γίνει αναπόφευκτος, ακόμα και δίκαιος, ίσως απαντήσει ότι η φωτογραφία δεν παρέχει απολύτως κανένα στοιχείο για την αποκήρυξη του πολέμου – μόνο σ' εκείνους για τους οποίους οι έννοιες της ανδρείας και της θυσίας έχουν χάσει το νόημά τους και την αξιοπιστία τους. Η καταστρεπτικότητα του πολέμου –ο οποίος απέχει ελάχιστα από τον ολοσχερή όλεθρο, που δεν είναι πόλεμος αλλά

αυτοκτονία– δεν αποτελεί αφεαυτής επιχείρημα κατά της διεξαγωγής πολέμων, εκτός αν πιστεύει κανείς (όπως όντως πιστεύουν κάποιοι σήμερα) ότι η βία είναι πάντοτε αδικαιολόγητη, ότι η δύναμη είναι πάντοτε και σε κάθε περίπτωση άδικη – άδικη διότι, όπως διατείνεται η Σιμόν Βέιλ στο έξοχο δοκίμιό της για τον πόλεμο «Η Ιλιάδα, ή Το ποίημα της δύναμης» (1940), η βία μετατρέπει σε πράγμα οποιονδήποτε υποτάσσεται σ' αυτήν.[1]

Όχι, ανταπαντούν αυτοί που σε μια δεδομένη έκρυθμη κατάσταση δεν βλέπουν άλλη λύση από την ένοπλη σύγκρουση: η βία μπορεί να ανεβάσει στο βάθρο του μάρτυρα ή του ήρωα εκείνον που θα την υποστεί.

Η αλήθεια είναι πως υπάρχουν πολλές χρήσεις στις αμέτρητες ευκαιρίες που παρέχει η σύγχρονη ζωή για να παρατηρεί κανείς –από απόσταση, με ενδιάμεσο τη φωτογραφία– τον πόνο των άλλων. Οι φωτογραφίες κάποιας αγριότητας μπορεί να δώσουν λαβή για εντελώς αντίθετες αντιδράσεις. Κραυγή για ειρήνη. Κραυγή για εκδίκηση. Ή απλώς η αμήχανη συνειδητοποίηση, ανατροφοδοτημένη ανελλιπώς από τη φωτογραφική πληροφόρηση, ότι συμβαίνουν φοβερά πράγματα. Ποιος μπορεί να ξεχάσει τις τρεις έγχρωμες φωτογραφίες του Τάυλερ Χικς (Tyler Hicks) που δημοσίευσαν οι *New York Times*, στο πάνω μισό του πρω-

---

1. Η Βέιλ, παρόλο που καταδίκαζε τον πόλεμο, επιδίωξε να συμμετάσχει στην άμυνα της Δημοκρατικής Ισπανίας και στον αγώνα κατά της Γερμανίας του Χίτλερ. Το 1936 πήγε στην Ισπανία σαν άμαχος εθελόντρια σε διεθνή ταξιαρχία· το 1942 και στις αρχές του 1943, πρόσφυγας στο Λονδίνο και ήδη άρρωστη, εργάστηκε στα γραφεία της Ελεύθερης Γαλλίας και έλπιζε πως θα την στείλουν σε αποστολή στην Κατεχόμενη Γαλλία. (Ο θάνατος τη βρήκε τον Αύγουστο του 1943 σ' ένα αγγλικό σανατόριο.)

τοσέλιδου της καθημερινής έκδοσής τους που είναι αφιερωμένο στον νέο πόλεμο τής Αμερικής, «Ένα έθνος προκαλείται», στις 13 Νοεμβρίου του 2001; Το τρίπτυχο έδειχνε τη μοίρα ενός τραυματισμένου ένστολου στρατιώτη των Ταλιμπάν που είχε βρεθεί σ' ένα χαντάκι από στρατιώτες της Βόρειας Συμμαχίας στην προέλασή τους προς την Καμπούλ. Πρώτη φωτογραφία: ενώ τον τραβούν ανάσκελα δύο άνδρες –ο ένας τον έχει αρπάξει από το χέρι, ο άλλος από το πόδι– σ' έναν δρόμο όλο πέτρες. Δεύτερη φωτογραφία (ο φακός είναι πολύ κοντά): κυκλωμένος, κοιτώντας τρομοκρατημένος ενώ τον σηκώνουν όρθιο. Τρίτη φωτογραφία: τη στιγμή που πεθαίνει, ανάσκελα με απλωμένα χέρια και διπλωμένα γόνατα, μες στα αίματα και γυμνός απ' τη μέση και πάνω, ενώ τον αποτελειώνει ο στρατιωτικός όχλος που μαζεύτηκε για να τον σκοτώσει. Χρειάζεται κανείς μεγάλα αποθέματα στωικισμού για να διαβάσει κάθε πρωί την πολυσέλιδη ειδησεογραφία, δεδομένου ότι σίγουρα θα δει εικόνες που μπορεί να του φέρουν δάκρυα. Και ο οίκτος και η αηδία που εμπνέουν φωτογραφίες σαν του Χικς δεν πρέπει να σε αποσπούν τόσο, που να μη ρωτάς ποιες φωτογραφίες, από αγριότητες τίνος, και ποιοι θάνατοι *δεν* σου δείχνονται.

Ορισμένοι πίστευαν επί χρόνια ότι, αν μπορούσε να παρουσιαστεί γλαφυρά η φρίκη, οι περισσότεροι τελικά θα συνειδητοποιούσαν τον εξωφρενισμό, την παράνοια του πολέμου.

Δεκατέσσερα χρόνια πριν δημοσιεύσει η Γουλφ τις *Τρεις γκινέες* –το 1924, την δέκατη επέτειο από την πανεθνική κινητοποίηση της Γερμανίας για τον Πρώτο Παγκόσμιο πόλεμο– ο αντιρρησίας συνείδησης Ερνστ Φρήντριχ δημοσίευσε το *Πόλεμος εναντίον πολέμου!* (*Krieg dem Kriege!*).

Πρόκειται για ηλεκτροσόκ μέσω φωτογραφίας: ένα άλμπουμ με πάνω από 180 φωτογραφίες, παρμένες κυρίως από γερμανικά στρατιωτικά και ιατρικά αρχεία, που οι περισσότερες θεωρήθηκαν ακατάλληλες για δημοσίευση από τους κυβερνητικούς λογοκριτές όσο συνεχιζόταν ο πόλεμος. Το βιβλίο αρχίζει με εικόνες από παιδικά στρατιωτάκια, παιδικά κανόνια και άλλα τερπνά αγορίστικα παιχνίδια ανά τον κόσμο, και καταλήγει με φωτογραφίες από στρατιωτικά νεκροταφεία. Ανάμεσα στα παιχνίδια και στα μνήματα, ο αναγνώστης κάνει μια μαρτυρική φωτογραφική περιήγηση στην καταστροφή, τη σφαγή και τον εξευτελισμό τεσσάρων ετών: εικόνες από ερειπωμένες και λεηλατημένες εκκλησίες και πύργους, ισοπεδωμένα χωριά, πυρπολημένα δάση, τορπιλισμένα επιβατικά ατμόπλοια, καταστραμμένα οχήματα, απαγχονισμένους αντιρρησίες συνείδησης, ημίγυμνες ιερόδουλες σε στρατιωτικά πορνεία, ετοιμοθάνατους στρατιώτες ύστερα από επίθεση με δηλητηριώδη αέρια, σκελετωμένα Αρμενόπουλα. Σχεδόν όλες τις ενότητες στο *Πόλεμος εναντίον πολέμου!* δυσκολεύεσαι να τις κοιτάξεις, κυρίως τις εικόνες νεκρών στρατιωτών που ανήκουν στους διάφορους στρατούς και αποσυντίθενται σωρηδόν σε χωράφια, σε δρόμους και στα χαρακώματα της πρώτης γραμμής. Σίγουρα όμως οι πιο ανυπόφορες σελίδες του βιβλίου, το οποίο σχεδιάστηκε εξολοκλήρου για να τρομάξει και να αποθαρρύνει, βρίσκονται στην ενότητα με τίτλο «Το πρόσωπο του πολέμου», 22 κοντινά πλάνα στρατιωτών με τεράστια τραύματα στο πρόσωπο. Κι ο Φρήντριχ δεν έκανε το λάθος να υποθέσει ότι αυτές οι σπαραχτικές, αναγουλιαστικές εικόνες μιλούν μόνες τους. Κάθε φωτογραφία έχει μια συγκλονιστική λεζάντα σε τέσσερις γλώσσες (γερμανικά, γαλλικά, ολλανδικά και αγγλικά), και κάθε σελίδα ξορκίζει και χλευάζει τη

διαστροφή της μιλιταριστικής ιδεολογίας. Η κήρυξη πολέμου στον πόλεμο από τον Φρήντριχ, όσο κι αν την κατάγγειλε η κυβέρνηση, οι περισσότεροι σύνδεσμοι βετεράνων πολέμου και άλλες πατριωτικές οργανώσεις –σε ορισμένες πόλεις η αστυνομία έκανε επίθεση σε βιβλιοπωλεία και κατατέθηκαν μηνύσεις για τη δημόσια παρουσίαση αυτών των φωτογραφιών–, επευφημήθηκε από τους αριστερούς συγγραφείς, καλλιτέχνες και διανοουμένους, όσο και από τα μέλη των πολλών αντιπολεμικών ενώσεων, που πρόβλεψαν ότι το βιβλίο θα έχει καταλυτική επίδραση στην κοινή γνώμη. Το 1930 το *Πόλεμος εναντίον πολέμου!* είχε κάνει δέκα εκδόσεις στη Γερμανία και είχε μεταφραστεί σε πολλές γλώσσες.

Το 1938, τη χρονιά που κυκλοφόρησαν οι *Τρεις γκινέεες* της Γουλφ, ο μεγάλος Γάλλος σκηνοθέτης Αμπέλ Γκανς (Abel Gance) έδειξε κοντινά πλάνα με κάποιους από την κατά κανόνα κρυφή στρατιά των απαίσια παραμορφωμένων πρώην πολεμιστών –«*les gueules cassées*» («τα σπασμένα μούτρα»), όπως τους αποκαλούσαν στα γαλλικά – στην κορύφωση της νέας εκδοχής της ταινίας του *J'accuse* (*Κατηγορώ*)· (ο Γκανς είχε γυρίσει μια πρώτη, πρωτόγονη εκδοχή του ασύγκριτου αντιπολεμικού του φιλμ, με τον ίδιο πολυσήμαντο τίτλο, το 1918-1919). Όπως και η τελική ενότητα του βιβλίου του Φρήντριχ, έτσι και το φιλμ του Γκανς κλείνει με ένα καινούριο νεκροταφείο, όχι μόνο για να μας θυμίσει πόσα εκατομμύρια νέοι θυσιάστηκαν στον μιλιταρισμό και στη βλακεία ανάμεσα στο 1914 και το 1918, σ' έναν πόλεμο που χαιρετίστηκε σαν «ο πόλεμος που θα καταλύσει όλους τους πολέμους», αλλά και για να προωθήσει την ιερή ετυμηγορία που θα έβγαζαν οπωσδήποτε αυτοί οι νέοι εναντίον των πολιτικών και των στρατηγών της Ευρώπης, αν

ήξεραν ότι ύστερα από είκοσι χρόνια ετοιμαζόταν κι άλλος πόλεμος. «*Morts de Verdun, levez-vous!*» («Νεκροί του Βερντέν, σηκωθείτε!») φωνάζει ο αποτρελαμένος βετεράνος που είναι και πρωταγωνιστής της ταινίας, και επαναλαμβάνει το κάλεσμά του στα γερμανικά και τα αγγλικά: «Η θυσία σας ήταν μάταιη!» Και η απέραντη πεδιάδα των νεκρών ξεβράζει τα πλήθη της, μια στρατιά από παραπαίοντα φαντάσματα με κουρελιασμένη στολή και σακατεμένο πρόσωπο, που σηκώνονται από τον τάφο τους και τραβούν προς κάθε κατεύθυνση, σκορπίζοντας τον πανικό στο πλήθος που ήδη κινητοποιείται για έναν νέο πανευρωπαϊκό πόλεμο. «Χορτάστε τα μάτια σας μ' αυτή τη φρίκη! Μόνο έτσι θα σταματήσετε!» φωνάζει ο τρελός στα δρομαία πλήθη των ζωντανών, που τον ανταμείβουν με μαρτυρικό θάνατο, ύστερα από τον οποίο πηγαίνει μαζί με τους νεκρούς συντρόφους του: μια θάλασσα από απαθή φαντάσματα που κατακλύζουν τους ζαρωμένους από φόβο μελλοντικούς πολεμιστές και θύματα του *la guerre de demain* (αυριανού πολέμου). Η Αποκάλυψη που απωθεί τον πόλεμο.

Κι ο πόλεμος ήρθε την επόμενη χρονιά.

2

Το να είναι κανείς θεατής της συμφοράς που γίνεται σε άλλη χώρα αποτελεί μια κατεξοχήν σύγχρονη εμπειρία: πρόκειται για τη συσσωρευμένη προσφορά αυτών των επαγγελματιών, αυτών των ειδικευμένων τουριστών που είναι γνωστοί σαν δημοσιογράφοι – προσφορά αξίας ενάμιση αιώνα και πλέον. Οι πόλεμοι αποτελούν τώρα πια θεάματα και ήχους του καθιστικού μας. Η πληροφόρηση για το τι συμβαίνει αλλού, αυτό που λέμε «ειδήσεις», προβάλλει τη σύγκρουση και τη βία –«Το αίμα πουλάει» λέει η σεβαστή οδηγία των ταμπλόιντ και των εικοσιτετράωρων ειδησεογραφικών τηλεοπτικών πρωτοσέλιδων–, και οι αντιδράσεις απέναντί τους είναι η συμπόνια ή η αγανάκτηση ή ο σκανδαλισμός ή η επιδοκιμασία, ανάλογα με τη δυστυχία που προβάλλεται.

Το πώς αντιδρά κανείς στη σταθερά αυξανόμενη ροή πληροφόρησης για τις συμφορές του πολέμου ήταν ήδη πρόβλημα στα τέλη του 19ου αιώνα. Το 1899, ο Γκυστάβ Μουανιέ (Gustave Moynier), ο πρώτος πρόεδρος της Διεθνούς Επιτροπής του Ερυθρού Σταυρού, έγραφε:

Τώρα ξέρουμε τι γίνεται κάθε μέρα σ' ολόκληρο τον κόσμο... οι περιγραφές των δημοσιογράφων σχεδόν βάζουν μπροστά

στα μάτια του αναγνώστη (της εφημερίδας) τους ετοιμοθάνατους στα πεδία της μάχης και στ' αφτιά του αντηχούν οι κραυγές τους...

Ο Μουανιέ σκεφτόταν το ύψος των απωλειών σε πολεμιστές της κάθε πλευράς, και ακριβώς για να τους συνδράμει αμερόληπτα στα δεινά τους ιδρύθηκε ο Ερυθρός Σταυρός. Η φονική δύναμη των μαχόμενων στρατών είχε αυξηθεί άνευ προηγουμένου με τη χρήση όπλων που πρωτοχρησιμοποιήθηκαν λίγο μετά τον Κριμαϊκό πόλεμο (1854-56), όπως το οπισθογεμές όπλο και το πολυβόλο. Παρ' όλα αυτά, μπορεί ο σπαραγμός στο πεδίο της μάχης να είχε γίνει αισθητός όσο ποτέ πριν σ' εκείνους που απλώς διάβαζαν γι' αυτά τα πράγματα στον Τύπο, αλλά ήταν υπερβολή να λέει κανείς το 1899 ότι ξέρει «τι γίνεται κάθε μέρα σ' ολόκληρο τον κόσμο». Και εξακολουθεί να είναι υπερβολή ακόμα και σήμερα, παρόλο που τα δεινά που υφίστανται οι άνθρωποι ακόμα και σε μακρινούς πολέμους προσβάλλουν πια τα μάτια μας και τ' αφτιά μας σχεδόν τη ίδια στιγμή που συμβαίνουν. Αυτό που αποκαλείται «κόσμος» στη διάλεκτο των ειδήσεων –«δώστε μας 22 λεπτά και θα σας δώσουμε τον κόσμο όλο» όπως επαναλαμβάνει μονότονα πολλές φορές την ώρα κάποιο ραδιοφωνικό δίκτυο– είναι ένα πολύ μικρό μέρος, τόσο γεωγραφικά όσο και θεματικά (σε αντίθεση με τον κόσμο), και, αυτό που θεωρείται ότι αξίζει τον κόπο να το μάθουμε, περιμένει κανείς να μεταδοθεί λιτά και εμφατικά.

Η επίγνωση της οδύνης που συσσωρεύεται σε περιορισμένο αριθμό πολέμων που διεξάγονται αλλού είναι κάτι κατασκευασμένο. Αυτή η επίγνωση, βασικά με τη μορφή που καταγράφεται από τους φακούς, εκρήγνυται, κατανέμε-

ται σ' ένα ευρύ κοινό κι ύστερα χάνεται. Σε αντίθεση με τη γραπτή περιγραφή –που, ανάλογα με το πόσο σύνθετη είναι η σκέψη, η αναφορά και το λεξιλόγιο, αφορά ένα μεγαλύτερο ή μικρότερο αναγνωστικό κοινό– η φωτογραφία έχει μόνο μία γλώσσα και προορίζεται δυνητικά για όλους.

Στους πρώτους σημαντικούς πολέμους για τους οποίους υπάρχουν φωτογραφικές μαρτυρίες, τον Κριμαϊκό πόλεμο και τον αμερικανικό Εμφύλιο πόλεμο, και σε κάθε άλλον πόλεμο ώς τον Πρώτο Παγκόσμιο, η ίδια η διεξαγωγή της μάχης ήταν πέρα από τις δυνατότητες του φωτογραφικού φακού. Όσο για τις πολεμικές φωτογραφίες που δημοσιεύτηκαν μεταξύ 1914 και 1918, σχεδόν όλες ανώνυμες, ήταν –στο βαθμό που έδειχναν κάτι από τη φρίκη και την καταστροφή– γενικά σε επικό ύφος και συνήθως απεικόνιζαν κάποια επακόλουθα: τοπία σεληνιακά ή διάσπαρτα με πτώματα, ύστερα από μάχες χαρακωμάτων· κατακαμένα χωριά απ' όπου είχε περάσει ο πόλεμος. Η φωτογραφική παρακολούθηση του πολέμου, έτσι όπως την ξέρουμε, έπρεπε να περιμένει λίγα χρόνια ακόμα ώσπου να βελτιωθεί ριζικά ο επαγγελματικός εξοπλισμός: ελαφριές φωτογραφικές μηχανές, όπως η Leica, με φιλμ τριανταπεντάρι, που μπορούσε να κάνει τριάντα έξι λήψεις πριν χρειαστεί να ξαναφορτιστεί η μηχανή. Τώρα, αν υπήρχε άδεια της στρατιωτικής λογοκρισίας, γίνονταν φωτογραφήσεις μέσα στην καρδιά της μάχης, και μπορούσε κανείς να μελετήσει από κοντά θύματα από τον άμαχο πληθυσμό ή εξαντλημένους, καταμουντζουρωμένους στρατιώτες. Ο ισπανικός Εμφύλιος (1936-39) ήταν ο πρώτος πόλεμος για τον οποίο υπήρξε μαρτυρία («κάλυψη») με τη σύγχρονη έννοια: από ένα σώμα επαγγελματίες φωτογράφους στις γραμμές των εχθροπραξιών και σε πόλεις υπό βομβαρδισμό, τη δουλειά των οποίων έβλεπε

κανείς αμέσως σε εφημερίδες και περιοδικά της Ισπανίας και του εξωτερικού. Ο πόλεμος που κήρυξε η Αμερική στο Βιετνάμ, ο πρώτος που καταγραφόταν καθημερινά από τηλεοπτικές κάμερες, εισήγαγε στο οικογενειακό μέτωπο τη νέα τηλε-εξοικείωση με τον θάνατο και την καταστροφή. Από τότε, μάχες και σφαγές που κινηματογραφούνται τη στιγμή που εκτυλίσσονται υπήρξαν τρέχουσα συστατική συνήθεια στην ασταμάτητη ροή οικιακής διασκέδασης μέσω μικρής οθόνης. Προκειμένου να προκληθεί το ενδιαφέρον για μια συγκεκριμένη σύγκρουση στη συνείδηση των θεατών, που εκτίθενται σε διάφορα δράματα ανά τον κόσμο, απαιτείται καθημερινή προβολή και επαναπροβολή φιλμικών αποσπασμάτων σχετικά μ' αυτήν τη σύγκρουση. Το γεγονός ότι, σήμερα, άνθρωποι που δεν έχουν εμπειρία πολέμου καταλαβαίνουν πλέον τον πόλεμο, είναι προπάντων παράγωγο του αντίκτυπου αυτών των εικόνων.

Κάποιο συμβάν, αμέσως μόλις φωτογραφίζεται, γίνεται πραγματικό – γι' αυτούς που βρίσκονται αλλού, που το παρακολουθούν σαν «είδηση». Συχνά, όμως, η καταστροφή που βιώνεται έχει μια απόκοσμη ομοιότητα με την αναπαράστασή της. Η επίθεση στο Παγκόσμιο Κέντρο Εμπορίου στις 11 Σεπτεμβρίου του 2001 χαρακτηρίστηκε «φανταστική», «εξωπραγματική», «κινηματογραφική ταινία» σε πολλές από τις πρώτες περιγραφές εκείνων που ξέφυγαν από τους πύργους ή παρακολούθησαν την επίθεση από κοντά. (Ύστερα από τέσσερις δεκαετίες χολιγουντιανών υπερπαραγωγών καταστροφής, το «Ήταν σαν να είσαι σε ταινία» φαίνεται πως έχει μεταθέσει τον τρόπο με τον οποίο διατύπωναν συνήθως οι επιζώντες σε μια καταστροφή τη σύντομη έλλειψη αφομοίωσης του τι πέρασαν: «Ήταν σαν να είσαι σε όνειρο».)

Η ατέρμονη αναπαράσταση (τηλεόραση, βιντεοσκόπηση, κινηματογράφος) είναι το περιβάλλον μας· όταν όμως πρόκειται για μνήμη, τα βαθύτερα σημάδια τα αφήνει η φωτογραφία. Η μνήμη «καδράρει» και ακινητοποιεί· βασική της μονάδα είναι η μεμονωμένη εικόνα. Σε εποχή υπερφόρτωσης της πληροφόρησης, η φωτογραφία προσφέρει έναν γρήγορο τρόπο για να κατανοήσουμε κάτι και έναν συμπυκνωμένο τύπο για να το απομνημονεύσουμε. Η φωτογραφία είναι σαν το παράθεμα, σαν τον αφορισμό ή σαν την παροιμία. Καθένας μας αποθηκεύει νοητικά εκατοντάδες φωτογραφίες, που μπορεί να τις ανακαλέσει στη στιγμή. Αρκεί να αναφέρει κάποιος τη διασημότερη φωτογραφία που τραβήχτηκε κατά τον ισπανικό Εμφύλιο, τον δημοκρατικό στρατιώτη που τον σημαδεύει ο φακός του Ρόμπερτ Κάπα την ίδια στιγμή που τον πετυχαίνουν τα εχθρικά πυρά, και σχεδόν όλοι όσοι έχουν ακούσει γι' αυτό τον πόλεμο φέρνουν αμέσως στο νου τους τη μαυρόασπρη εικόνα με κόκκο που δείχνει έναν άντρα με άσπρο πουκάμισο και σηκωμένα τα μανίκια να πέφτει ανάσκελα στον λοφίσκο, με το δεξί του χέρι να τινάζεται πίσω, καθώς το τουφέκι του ξεφεύγει από τη λαβή του· κι είναι έτοιμος να πέσει, νεκρός, πάνω στον ίσκιο του.

Είναι σοκαριστική εικόνα, κι ακριβώς αυτό είναι το θέμα. Οι εικόνες, επιστρατευμένες σαν μέρος της δημοσιογραφίας, έπρεπε να τραβούν την προσοχή, να ξαφνιάζουν, να εκπλήσσουν. Όπως έλεγε και το παλιό διαφημιστικό σλόγκαν του ***Paris-Match*** που ιδρύθηκε το 1949: «Το βάρος της λέξης, το σοκ της φωτογραφίας». Το κυνήγι για εντυπωσιακότερες, «δραματικότερες» (όπως χαρακτηρίζονται συχνά) εικόνες αποτελεί στόχο του φωτογραφικού εγχειρήματος και μέρος του κανόνα μιας κουλτούρας στην οποία το

σοκ έγινε κυρίαρχο καταναλωτικό ερέθισμα και πηγή αξίας. «Η ομορφιά ή θα συγκλονίζει ή δεν θα υπάρχει» διακήρυσσε ο Αντρέ Μπρετόν. Αυτό το αισθητικό ιδεώδες το αποκαλούσε «υπερρεαλισμό» αλλά, σε μια κουλτούρα που επαναπροσδιορίζεται ριζικά από την κυριαρχία των εμπορικών αξιών, το να ζητάς να είναι ενοχλητικές οι εικόνες, κραυγαλέες και αποκαλυπτικές, μοιάζει περισσότερο σαν στοιχειώδης ρεαλισμός όσο και σαν γερή επιχειρηματική λογική. Πώς αλλιώς να τραβήξει κανείς την προσοχή στο προϊόν του ή στην τέχνη του; Πώς αλλιώς να συγκλονίσει κανείς όταν οι πάντες είναι ασταμάτητα εκτεθειμένοι σε εικόνες, και μάλιστα υπερεκτεθειμένοι σε μια χούφτα εικόνες που τις βλέπουν επανειλημμένα; Η εικόνα σαν σοκ και η εικόνα σαν κλισέ είναι δύο πλευρές της ίδιας παρουσίας. Πριν από 65 χρόνια όλες οι φωτογραφίες αποτελούσαν ώς έναν βαθμό καινοτομίες. (Ούτε που θα το φανταζόταν ποτέ η Γουλφ –η οποία εμφανίστηκε στο εξώφυλλο του *Time* το 1937– ότι μια μέρα θα γινόταν μαζική αναπαραγωγή του προσώπου της σε μπλουζάκια, σε φλιτζάνια του καφέ, σε τσάντες βιβλιοπωλείων, σε μαγνητάκια ψυγείου, σε mouse pads.) Οι φωτογραφίες αγριοτήτων ήταν κάτι σπάνιο τον χειμώνα του 1936-37: η περιγραφή της φρίκης του πολέμου στις φωτογραφίες που επικαλείται η Γουλφ στις *Τρεις γκινέες* φαινόταν σχεδόν σαν κρυφή γνώση. Η σημερινή κατάσταση είναι εντελώς διαφορετική. Η εξαιρετικά οικεία, εξαιρετικά διάσημη εικόνα –μιας επιθανάτιας αγωνίας, μιας καταστροφής– αποτελεί αναπόφευκτο στοιχείο της δικής μας γνώσης για τον πόλεμο μέσω του φακού.

Από τότε που εφευρέθηκε η φωτογραφική μηχανή το 1839, η φωτογραφία έχει συντροφιά τον θάνατο. Επειδή η εικόνα

που παράγεται με τη μηχανή είναι κυριολεκτικά ίχνος αυτού που βρίσκεται μπροστά στον φακό, οι φωτογραφίες, σαν ενθύμιο του χαμένου παρελθόντος και του προσφιλούς εκλιπόντος, είναι ανώτερες από κάθε ζωγραφικό έργο. Το να συλλάβει κανείς τον θάνατο εν τω γίγνεσθαι ήταν άλλο ζήτημα· η μηχανή είχε περιορισμένη έκταση εφόσον έπρεπε να τη μεταφέρουν, να τη στήσουν, να τη σταθεροποιήσουν. Μόλις όμως χειραφετήθηκε η μηχανή από τον τρίποδα, μόλις έγινε πραγματικά φορητή, και εξοπλίστηκε με ερευνητή φάσματος και ποικιλία φακών που επέτρεπε πρωτοφανείς άθλους στενής παρακολούθησης από πλεονεκτική απόσταση, η φωτογράφιση απέκτησε μεγαλύτερη αμεσότητα και κύρος από οποιαδήποτε λεκτική περιγραφή στην έκφραση της φρίκης του μαζικού θανάτου. Η χρονιά όπου η δύναμη της φωτογραφίας να προσδιορίσει, και όχι απλώς να καταγράψει, την πιο αποτρόπαιη πραγματικότητα εξουδετέρωσε κάθε σύνθετη αφήγηση ήταν σίγουρα το 1945, με τις φωτογραφίες που τραβήχτηκαν τον Απρίλιο και αρχές Μαΐου στο Μπέργκεν-Μπέλσεν, στο Μπούχενβαλντ και στο Νταχάου τις πρώτες μέρες μετά την απελευθέρωση των στρατοπέδων, και οι φωτογραφίες που τράβηξαν οι Ιάπωνες αυτόπτες μάρτυρες όπως ο Γιοσούκε Γιαμαχάτα λίγες μέρες μετά την αποτέφρωση των πληθυσμών της Χιροσίμας και του Ναγκασάκι, αρχές Αυγούστου.

Η εποχή του σοκ –για την Ευρώπη– είχε αρχίσει τρεις δεκαετίες νωρίτερα, το 1914. Μέσα σ' έναν χρόνο από την έναρξη του Μεγάλου Πολέμου, όπως ήταν γνωστός για κάποιο διάστημα, πολλά πράγματα που θεωρούνταν αυτονόητα κατέληξε να μοιάζουν εύθραυστα, ακόμα και ανεπίδεκτα υπεράσπισης. Ο εφιάλτης τής αυτοκτονικά θανάσιμης στρατιωτικής εμπλοκής από την οποία ήταν ανίκανες να

βγουν οι εμπόλεμες χώρες –προπάντων, η καθημερινή σφαγή στα χαρακώματα του Δυτικού Μετώπου– για πολλούς φαινόταν να υπερβαίνει την περιγραφική ικανότητα των λέξεων.[2] Το 1915, όχι κάποιος τυχαίος αλλά ο πανυπερσέβαστος κύριος τού πολύπλοκου περιτυλίγματος της πραγματικότητας με λέξεις, ο μάγος της λεπτολογίας, ο Χένρυ Τζέιμς, δήλωνε στους *New York Times*: «Μέσα σ' όλα αυτά βρίσκει κανείς πως είναι εξίσου δύσκολο να χρησιμοποιήσει τις λέξεις του όσο και να υποφέρει τις σκέψεις του. Οι λέξεις έχουν εξαντληθεί με τον πόλεμο· έχουν εξασθενίσει, έχουν φθαρεί...» Και ο Γουόλτερ Λίπμαν έγραψε το 1922: «Οι φωτογραφίες έχουν σήμερα στη φαντασία τη δύναμη που είχε χτες η τυπωμένη λέξη, και πριν απ' αυτήν ο προφορικός λόγος. Φαίνονται απόλυτα πραγματικές».

Οι φωτογραφίες παρουσίαζαν το πλεονέκτημα ότι συνδύαζαν δύο αντίθετα χαρακτηριστικά. Είχαν ενσωματωμένα τα πιστοποιητικά αντικειμενικότητας. Κι όμως, αναγκαστικά είχαν πάντα άποψη. Ήταν καταγραφή του πραγματικού –πιο αμετάτρεπτη από οποιαδήποτε λεκτική περιγραφή, οσοδήποτε αμερόληπτη– εφόσον ο καταγραφέας ήταν μηχανή. Και ήταν μαρτυρία του πραγματικού – εφόσον κάποιος ήταν εκεί και τις τράβηξε.

Οι φωτογραφίες, ισχυρίζεται η Γουλφ, «δεν είναι επιχείρημα· είναι απλώς μια ωμή δήλωση του γεγονότος, που απευθύνεται στο μάτι». Η αλήθεια είναι πως «απλώς» δεν

---

2. Την πρώτη μέρα της μάχης του Σομ, την 1η Ιουλίου του 1916, σκοτώθηκαν ή τραυματίστηκαν σοβαρά 60.000 Βρετανοί στρατιώτες – από τους οποίους οι 30.000 το πρώτο ημίωρο. Ύστερα από τεσσερισήμισι μήνες, στο τέλος της μάχης, οι δύο πλευρές είχαν υποστεί 1.300.000 απώλειες, και η γραμμή του μετώπου των Αγγλογάλλων είχε προωθηθεί κατά πέντε μίλια.

είναι τίποτα, και οπωσδήποτε δεν θεωρούνται απλώς και μόνο γεγονότα, είτε από τη Γουλφ είτε από οποιονδήποτε άλλο. Διότι, όπως προσθέτει αμέσως η ίδια, «το μάτι συνδέεται με το μυαλό· το μυαλό με το νευρικό σύστημα. Το σύστημα αυτό στέλνει τα μηνύματά του αστραπιαία μέσα από κάθε παλιά ανάμνηση και κάθε σημερινό αίσθημα». Αυτή η ταχυδακτυλουργία επιτρέπει στις φωτογραφίες να είναι αντικειμενική καταγραφή όσο και προσωπική μαρτυρία, πιστό αντίγραφο ή μεταγραφή μιας συγκεκριμένης στιγμής της πραγματικότητας όσο και ερμηνεία αυτής της πραγματικότητας – ένα κατόρθωμα που πάντα το επιδίωκε η λογοτεχνία, αλλά ποτέ δεν το πέτυχε με τόσο κυριολεκτικό τρόπο.

Αυτοί που τονίζουν την αποδεικτική αποτελεσματικότητα της φωτογραφικής εικονοπλασίας πρέπει να προσπεράσουν διπλωματικά το ζήτημα της υποκειμενικότητας του εικονοπλάστη. Σ' ό,τι αφορά τη φωτογραφία της αγριότητας, οι άνθρωποι απαιτούν το βάρος της μαρτυρίας χωρίς την κηλίδα της καλλιτεχνίας, η οποία ισοδυναμεί με ανειλικρίνεια ή με απλό τέχνασμα. Εικόνες αποτρόπαιων συμβάντων δείχνουν πιο αυθεντικές όταν δεν έχουν εμφάνιση που οφείλεται στον «σωστό» φωτισμό και τη «σωστή» σύνθεση, επειδή ο φωτογράφος είτε είναι ερασιτέχνης είτε – πράγμα εξίσου εξυπηρετικό– υιοθέτησε κάποιο από τα πολλά γνωστά αντικαλλιτεχνικά στιλ. Αυτές οι εικόνες, με τις μειωμένες, από καλλιτεχνική άποψη, απαιτήσεις τους, θεωρείται ότι δεν προσπαθούν να χειραγωγήσουν –για όλες τις ευρείας διάδοσης εικόνες οδύνης υπάρχει σήμερα αυτή η υποψία– και δεν θέλουν να προκαλέσουν εύκολη συμπόνια ή ταύτιση.

Οι λιγότερο λουστραρισμένες φωτογραφίες είναι ευπρόσ-

δεκτες όχι μόνο επειδή διαθέτουν κάποιου είδους αυθεντικότητα. Ορισμένες μπορεί να συναγωνιστούν τις καλύτερες, εφόσον τα κριτήρια περί αξιομνημόνευτης, εύγλωττης φωτογραφίας είναι ιδιαίτερα ανεκτικά. Παράδειγμα αυτού του γεγονότος υπήρξε μια υποδειγματική έκθεση από φωτογραφίες που τεκμηρίωναν την καταστροφή του Παγκόσμιου Κέντρου Εμπορίου, μια έκθεση που παρουσιάστηκε σε ειδικά διαμορφωμένους χώρους ενός καταστήματος στο Σόχο του Μανχάτταν, τέλη Σεπτέμβρη του 2001. Οι οργανωτές τού *Εδώ Νέα Υόρκη*, όπως βροντοφώναζε ο τίτλος της έκθεσης, είχαν στείλει προσκλητήριο σε όσους -ερασιτέχνες και επαγγελματίες- είχαν εικόνες από την επίθεση και τα επακόλουθά της. Τις πρώτες εβδομάδες ανταποκρίθηκαν πάνω από χίλια άτομα, και, από τις φωτογραφίες που είχε υποβάλει καθένας, στην έκθεση έγινε δεκτή τουλάχιστον μία. Όλες παρουσιάστηκαν, χωρίς υπογραφή και χωρίς λεζάντα, κρεμασμένες σε δύο στενά δωμάτια ή σε σλάιντ σ' ένα μόνιτορ (και στην ιστοσελίδα της έκθεσης), και πωλούνταν, στη μορφή εξαιρετικής ποιότητας αντιτύπου από εκτυπωτή μελάνης, σε ενιαία χαμηλή τιμή, 25 δολάρια η μία (τα έσοδα πήγαιναν σ' ένα ταμείο για τα παιδιά αυτών που σκοτώθηκαν στις 11 Σεπτεμβρίου). Αφού είχε γίνει η αγορά, ο αγοραστής μπορούσε πλέον να μάθει αν είχε αγοράσει έναν Gilles Peress (που ήταν από τους διοργανωτές της έκθεσης) ή έναν James Nachtwey ή τη φωτογραφία κάποιας συνταξιούχου δασκάλας που, σκύβοντας με την αυτόματη μηχανή της από το παράθυρο της κρεβατοκάμαράς της σ' ένα διαμέρισμα με ενοικιοστάσιο στο Βίλλατζ, είχε πάρει τον βορινό πύργο τη στιγμή που έπεφτε. «Η δημοκρατία της φωτογραφίας», ο υπότιτλος της έκθεσης, υπονοούσε πως πολλοί ερασιτέχνες έδειχναν εξίσου καλή δουλειά με τους ώρι-

μους επαγγελματίες που συμμετείχαν. Και ήταν αλήθεια – πράγμα που αποδεικνύει κάτι για τη φωτογραφία, αν δεν αποδεικνύει αναγκαστικά κάτι και για την πολιτιστική δημοκρατία. Η φωτογραφία είναι η μόνη μείζων τέχνη όπου η επαγγελματική εκπαίδευση και η εμπειρία χρόνων δεν συνιστούν ανυπέρβλητο πλεονέκτημα απέναντι στους απαίδευτους και τους άπειρους – κι αυτό για πολλούς λόγους, ανάμεσα στους οποίους και ο μεγάλος ρόλος που παίζει η τύχη (ή η συγκυρία) στη λήψη, όπως και η τάση για το αυθόρμητο, το ακατέργαστο, το ατελές. (Δεν υπάρχει ανάλογος χώρος αυτού του επιπέδου στη λογοτεχνία, όπου κατά κανόνα τίποτα δεν οφείλεται στην τύχη ή τη συγκυρία κι όπου η εκλέπτυνση της γλώσσας συνήθως δεν επισύρει καμιά μομφή· ή στις παραστατικές τέχνες, όπου το γνήσιο επίτευγμα είναι ακατόρθωτο χωρίς εξαντλητική εκπαίδευση και καθημερινή εξάσκηση· ή στην κινηματογραφία, που δεν καθοδηγείται σε ιδιαίτερα σημαντικό βαθμό από τις αντικαλλιτεχνικές προκαταλήψεις μεγάλου μέρους της σύγχρονης καλλιτεχνικής φωτογραφίας.)

Η φωτογραφία μπορεί να εννοηθεί είτε σαν αφελές αντικείμενο είτε σαν έργο έμπειρου τεχνίτη, ωστόσο το νόημά της –κι η αντίδραση του θεατή– στηρίζεται στο πώς ερμηνεύεται ή παρερμηνεύεται η εικόνα· δηλαδή, στις λέξεις. Η ιδέα της οργάνωσης, η χρονική στιγμή και το αφοσιωμένο κοινό έκαναν αυτή την έκθεση να μοιάζει περίπου σαν εξαίρεση. Τα πλήθη των σοβαρών Νεοϋορκέζων που στέκονταν επί ώρες στην ουρά της Πρινς Στρητ καθημερινά όλο το φθινόπωρο του 2001 για να δουν το *Εδώ Νέα Υόρκη* δεν είχαν ανάγκη από λεζάντες. Αν μη τι άλλο, καταλάβαιναν πολύ καλά τι έβλεπαν, κτίσμα με κτίσμα, δρόμο με δρόμο – τις φωτιές, τα συντρίμμια, τον φόβο, την εξάντληση, τη

θλίψη. Φυσικά, όμως, κάποια μέρα θα χρειαστούν λεζάντες. Και τότε οι παραναγνώσεις κι οι «παραναμνήσεις», και οι νέες ιδεολογικές χρήσεις αυτών των εικόνων, θα διεκδικήσουν τη διαφορά τους.

Κανονικά, αν υπάρχει απόσταση από το θέμα, το τι «λέει» μια φωτογραφία μπορεί να διαβαστεί με πολλούς τρόπους. Τελικά, στη φωτογραφία διαβάζει κανείς αυτό που θα *όφειλε* να λέει. Στο μακρύ πλάνο ενός ανέκφραστου προσώπου επιχειρήστε να παρεμβάλετε τα πλάνα ενός ετερόκλητου υλικού, όπως ένα πιάτο αχνιστή σούπα, μια γυναίκα σε φέρετρο κι ένα παιδί που παίζει με το αρκουδάκι του, και οι θεατές -όπως έδειξε ο πρώτος θεωρητικός του φιλμ, ο Λεβ Κουλέσοφ, στο περίφημο εργαστήριό του στη Μόσχα τη δεκαετία του 1920- θα θαυμάσουν τη δεξιοτεχνία και την εκφραστική γκάμα του ηθοποιού. Στην περίπτωση της ακίνητης φωτογραφίας χρησιμοποιούμε ό,τι γνωρίζουμε για την ιστορία που ένα μέρος της αποτελεί το θέμα της φωτογραφίας. «Συγκέντρωση για διανομή γαιών, Εστρεμαδούρα, Ισπανία 1936», η πολυανατυπωμένη φωτογραφία του David Seymour (του λεγόμενου «Chim») με την οστεώδη γυναίκα που στέκεται όρθια μ' ένα μωρό στο στήθος, κοιτώντας προς τα πάνω (σκόπιμα; ανήσυχα;), αναφέρεται συχνά ότι δείχνει κάποια μάνα που παραμονεύει με φόβο τον ουρανό για αεροπορική επίθεση. Η έκφραση στο πρόσωπό της και στα πρόσωπα γύρω της μοιάζει φορτισμένη από ανησυχία. Η μνήμη, σύμφωνα με τις ανάγκες της, αλλοίωσε την εικόνα, αποδίδοντας εμβληματική αξία στη φωτογραφία του Chim όχι για αυτό που δηλώνεται ότι δείχνει (μια πολιτική συγκέντρωση στο ύπαιθρο, που έγινε τέσσερις μήνες πριν αρχίσει ο πόλεμος) αλλά γι' αυτό που θα γινόταν σύντομα στην Ισπανία και θα είχε τρομερό αντίκτυπο: οι

αεροπορικές επιθέσεις, που πρώτη φορά χρησιμοποιήθηκαν σαν πολεμικό όπλο στην Ευρώπη, εναντίον χωριών και πόλεων, με μοναδικό σκοπό την ολοσχερή καταστροφή τους.[3]

---

3. Τίποτα από τη βάρβαρη συμπεριφορά του Φράνκο στον πόλεμο δεν έχει μείνει τόσο έντονα στη μνήμη όσο αυτές οι επιδρομές, τις οποίες εκτελούσε κυρίως η μονάδα της γερμανικής αεροπορίας που είχε στείλει ο Χίτλερ για να βοηθήσει τον Φράνκο, η Λεγεώνα του Κόνδορα, και οι οποίες απαθανατίστηκαν στην *Γκερνίκα* του Πικάσσο. Ωστόσο υπήρχε προηγούμενο. Κατά τον Πρώτο Παγκόσμιο πόλεμο είχαν γίνει κάποιοι σποραδικοί, σχετικά ατελέσφοροι βομβαρδισμοί· για παράδειγμα, οι Γερμανοί είχαν κάνει επιδρομές με Ζέππελιν, και αργότερα με αεροσκάφη, σε ορισμένες πόλεις, μεταξύ των οποίων το Λονδίνο, το Παρίσι και η Αμβέρσα. Τα ευρωπαϊκά κράτη είχαν βομβαρδίσει με πολύ φονικότερα αποτελέσματα τις αποικίες τους – κάνοντας την αρχή με την επίθεση ιταλικών μαχητικών αεροσκαφών κοντά στην Τρίπολη της Λιβύης, τον Οκτώβριο του 1911. Οι λεγόμενες «επιχειρήσεις ελέγχου αέρος» επιλέγονταν σαν οικονομική λύση απέναντι στην πολυέξοδη πρακτική να συντηρούν πολυάνθρωπες φρουρές για να αστυνομεύουν τις πιο απείθαρχες κτήσεις της Βρετανίας. Μια απ' αυτές τις κτήσεις ήταν το Ιράκ, που (μαζί με την Παλαιστίνη) είχε περιέλθει στη Βρετανία σαν πολεμικό λάφυρο, όταν διαμελίστηκε η Οθωμανική αυτοκρατορία μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο πόλεμο. Μεταξύ 1920 και 1924, η πρόσφατα συγκροτημένη Βασιλική Πολεμική Αεροπορία (RAF) έβαζε τακτικότατα στόχο ιρακινά χωριά, συχνά απομακρυσμένους οικισμούς όπου μπορεί να έβρισκαν καταφύγιο οι ανυπότακτοι γηγενείς, με τις επιθέσεις «να συνεχίζονται ακατάπαυστα νυχθημερόν, σε σπίτια, κατοίκους, καλλιέργειες και ζώα» σύμφωνα με την τακτική της RAF, όπως την εξέθεσε ένας διοικητής της.

Αυτό που προκάλεσε φρίκη στην κοινή γνώμη κατά τη δεκαετία του 1930 ήταν πως η σφαγή των αμάχων από αέρος συνέβαινε στην Ισπανία· υποτίθεται ότι τέτοια πράγματα δεν συνέβαιναν *εδώ*. Όπως παρατήρησε ο David Rieff, ένα ανάλογο αίσθημα τράβηξε την προσοχή στις αγριότητες που διέπραξαν οι Σέρβοι στη Βοσνία τη δεκαετία του 1990, από τα στρατόπεδα θανάτου στην Ομάρσκα τον πρώτο καιρό του πολέμου ώς τη σφαγή της Σρεμπρένιτσας, όπου οι περισσότεροι άρρενες κάτοικοι που δεν είχαν μπορέσει να διαφύγουν –πάνω από 8.000 χιλιάδες αγόρια και

Πράγματι, δεν πέρασε καιρός και ο ουρανός φιλοξένησε αεροσκάφη που έριχναν βόμβες σε χωρικούς ακριβώς σαν αυτούς στη φωτογραφία. (Κοιτάξτε άλλη μια φορά τη μητέρα με το μωρό στο στήθος, το ρυτιδωμένο μέτωπό της, τα ζαρωμένα μάτια της, το μισάνοιχτο στόμα της. Μοιάζει ακόμα ανήσυχη; Δεν μοιάζει να ζαρώνει τα μάτια επειδή απλούστατα κοιτάζει τον ήλιο;)

Οι φωτογραφίες που παρέλαβε η Γουλφ χρησιμοποιούνται σαν βιτρίνα του πολέμου: είναι οφθαλμοφανείς πλευρές του θέματός τους. Την ίδια δεν την ενδιέφερε αν είχαν «υπογραφή» –αν οι φωτογραφίες αντιπροσώπευαν την άποψη κάποιου– παρόλο που ακριβώς προς τα τέλη της δεκαετίας του 1930 εξελίχθηκε ραγδαία το επάγγελμα της ατομικής μαρτυρίας για τον πόλεμο και τις αγριότητές του μέσω φωτογραφίας. Κάποτε η πολεμική φωτογραφία εμφανιζόταν μόνο σε καθημερινές και εβδομαδιαίες εφημερίδες. (Οι εφημερίδες τύπωναν φωτογραφίες από το 1880.) Έπειτα, πλάι στα παλαιότερα λαϊκά περιοδικά που ιδρύθηκαν στο τέλος του 19ου αιώνα και χρησιμοποιούσαν φωτογραφίες για την εικονογράφησή τους, όπως το ***National Geographic*** και το ***Berliner Illustrierte Zeitung***, προστέθηκαν τα εβδομαδιαία περιοδικά μεγάλης κυκλοφορίας, συγκεκριμένα το γαλλικό ***Vu*** (το 1929), το αμερικανικό ***Life*** (το 1936) και το βρετανικό ***Picture Post*** (το 1938), που ήταν εξολοκλήρου αφιερωμένα στις εικόνες (μαζί με σύντομα συνοδευτικά κείμενα, άμεσα συνδεδεμένα με τις φωτογραφίες) και στις

άνδρες– συγκεντρώθηκαν, εκτελέστηκαν και ρίχτηκαν σε ομαδικούς τάφους μόλις εγκαταλείφθηκε η πόλη από το ολλανδικό τάγμα της Δύναμης Προστασίας του ΟΗΕ και παραδόθηκε στον στρατηγό Ράτκο Μλάντιτς· υποτίθεται ότι τέτοια πράγματα δεν συμβαίνουν πια εδώ, στην Ευρώπη.

«φωτογραφικές ιστορίες» – τουλάχιστον τέσσερις με πέντε φωτογραφίες του ίδιου φωτογράφου, τις οποίες παρακολουθούσε μια ιστορία που φρόντιζε να δραματοποιήσει κι άλλο τις εικόνες. Αντίθετα, στην εφημερίδα, την ιστορία τη συνόδευε η εικόνα – και συνήθως ήταν μόνο μία.

Επιπλέον, η πολεμική φωτογραφία, όταν δημοσιευόταν στην εφημερίδα, περιβαλλόταν από λέξεις (το άρθρο το οποίο εικονογραφούσε και άλλα άρθρα), ενώ στο περιοδικό συνήθως γειτόνευε με μια ανταγωνιστική εικόνα που προσπαθούσε να πουλήσει κάτι. Η φωτογραφία του Κάπα με τη στιγμή του θανάτου του δημοκρατικού στρατιώτη, όταν παρουσιάστηκε στο *Life* της 12ης Ιουλίου του 1937, καταλάμβανε ολόκληρη τη δεξιά σελίδα· απέναντί της, στην αριστερή σελίδα, ήταν μια ολοσέλιδη διαφήμιση για το Vitalis, μια ανδρική κρέμα μαλλιών, με τη μικρή φωτογραφία κάποιου που αγωνίζεται στο τένις και ένα μεγάλο πορτρέτο του ίδιου άνδρα με λευκό σμόκιν να επιδεικνύει ένα κεφάλι με καλοστρωμένα, γυαλιστερά μαλλιά και άψογη χωρίστρα.[4]

Σήμερα, αυτό το «σαλόνι» –όπου και στις δύο περιπτώσεις η χρήση του φωτογραφικού φακού υπονοεί πως ο άλλος είναι αόρατος– όχι μόνο δεν παραξενεύει αλλά και φαίνεται περίεργα ξεπερασμένο.

Σ' ένα σύστημα βασισμένο στη μέγιστη αναπαραγωγή

4. Η φωτογραφία του Κάπα, ήδη φορτωμένη εγκώμια και τραβηγμένη, σύμφωνα με τον ίδιο τον φωτογράφο, στις 5 Σεπτεμβρίου του 1936, αρχικά δημοσιεύτηκε στο *Vu* στις 23 Σεπτεμβρίου του 1936, πάνω από μια δεύτερη φωτογραφία, που είχε τραβηχτεί από την ίδια γωνία και με το ίδιο φως, κι έδειχνε έναν άλλο δημοκρατικό στρατιώτη να καταρρέει, με το τουφέκι του να φεύγει από το δεξί του χέρι, στο ίδιο σημείο της λοφοπλαγιάς· αυτή η φωτογραφία δεν ανατυπώθηκε ποτέ. Η πρώτη φωτογραφία εμφανίστηκε πολύ γρήγορα και σε μια εφημερίδα, την *Paris-Soir*.

και αναμετάδοση της εικόνας, η προσωπική μαρτυρία απαιτεί να δημιουργηθούν σταρ αυτόπτες μάρτυρες, διάσημοι για τη γενναιότητά τους και για τον ζήλο τους να εξασφαλίσουν σημαντικές, συνταρακτικές φωτογραφίες. Ένα από τα πρώτα τεύχη του ***Picture Post*** (3 Δεκεμβρίου του 1938), που δημοσίευσε ολόκληρη σειρά από τις φωτογραφίες του Κάπα στον ισπανικό Εμφύλιο, χρησιμοποίησε για εξώφυλλό του το προφίλ του όμορφου φωτογράφου να κρατάει στο πρόσωπό του μια μηχανή: «Ο μεγαλύτερος πολεμικός φωτογράφος του κόσμου: Ρόμπερτ Κάπα». Ο πολεμικοί φωτορεπόρτερ κληρονόμησαν τη λάμψη που εξακολουθούσε να έχει για τους μη φιλοπόλεμους η αναχώρηση στον πόλεμο, ειδικά όταν υπήρχε η αίσθηση πως ο πόλεμος είναι από εκείνες τις σπάνιες συγκρούσεις όπου κάποιος συνειδητοποιημένος έχει την υποχρέωση να πάρει θέση. (Ο πόλεμος στη Βοσνία, ύστερα από εξήντα χρόνια σχεδόν, ενέπνευσε παρόμοια αισθήματα συστράτευσης στους δημοσιογράφους που έζησαν για λίγο στο πολιορκημένο Σεράγεβο.) Και, σε αντίθεση με τον πόλεμο του 1914-1918, που, όπως έγινε ξεκάθαρο σε πολλούς νικητές, υπήρξε κολοσσιαίο λάθος, ο δεύτερος «παγκόσμιος πόλεμος» θεωρήθηκε ομόφωνα από τη νικητήρια πλευρά ότι υπήρξε αναγκαίος, ότι ήταν ένας πόλεμος που έπρεπε να γίνει.

Το φωτορεπορτάζ άρχισε να αναγνωρίζεται ενγένει στις αρχές της δεκαετίας του 1940 – εποχή πολέμου. Αυτός ο λιγότερο αμφιλεγόμενος από τους σύγχρονους πολέμους, που το δίκαιό του το σφράγισε η πλήρης αποκάλυψη του ναζιστικού κακού όταν τέλειωσε ο πόλεμος το 1945, πρόσφερε στους φωτορεπόρτερ μια νέα νομιμότητα, η οποία δεν άφηνε και πολύ χώρο στην αριστερή ετεροδοξία που εμψύχωνε ως επί το πλείστον τη σοβαρή χρήση της φωτογραφίας

κατά την περίοδο του μεσοπολέμου, όπως συμβαίνει με το *Πόλεμος εναντίον πολέμου!* του Φρήντριχ και τις πρώτες φωτογραφίες του Κάπα, της διασημότερης μορφής σε μια γενιά πολιτικά στρατευμένων φωτογράφων που η δουλειά τους επικεντρωνόταν στον πόλεμο και ενγένει στα θύματα. Μαζί με τη νέα τάση για φιλελεύθερη συναίνεση σ' ό,τι αφορά τον χειρισμό των έντονων κοινωνικών προβλημάτων, βγήκαν στο προσκήνιο ζητήματα όπως ο βιοπορισμός και η ανεξαρτησία του ίδιου του φωτογράφου. Μία από τις συνέπειες αυτής της νέας κατάστασης ήταν να σχηματίσει ο Κάπα μαζί με λίγους φίλους του (στους οποίους περιλαμβανόταν ο Chim και ο Ανρί Καρτιέ-Μπρεσσόν) έναν συνεταιρισμό, το Φωτογραφικό Πρακτορείο Μάγκνουμ, στο Παρίσι το 1947. Ο άμεσος σκοπός του Μάγκνουμ –που πολύ γρήγορα έγινε η σημαντικότερη και εγκυρότερη κοινοπραξία φωτορεπόρτερ– ήταν πρακτικός: να εκπροσωπεί παράτολμους ανεξάρτητους φωτογράφους στα εικονογραφημένα περιοδικά στέλνοντάς τους με ανάθεση έργου. Παράλληλα, το καταστατικό του Μάγκνουμ, μοραλιστικό με τον τρόπο πολλών άλλων ιδρυτικών καταστατικών κάθε νέου διεθνούς οργανισμού και συντεχνίας που δημιουργήθηκε την αμέσως μεταπολεμική περίοδο, εκφράζει μια διευρυμένη, ηθικά φορτισμένη αποστολή για τους φωτορεπόρτερ: να γίνουν χρονικογράφοι της εποχής τους, είτε πρόκειται για εποχή πολέμου είτε για εποχή ειρήνης, σαν αμερόληπτοι αυτόπτες μάρτυρες απαλλαγμένοι από σοβινιστικές προκαταλήψεις.

Με τη φωνή του Μάγκνουμ η φωτογραφία κηρύχτηκε παγκόσμιο εγχείρημα. Η εθνικότητα του ή της φωτογράφου και ο οποιοσδήποτε σύνδεσμός τους με την εθνική δημοσιογραφική οικογένεια ήταν, καταρχήν, εκτός τόπου. Ο φωτογράφος θα μπορούσε να είναι από οπουδήποτε. Και παλμός

του ήταν «ο κόσμος». Ο φωτογράφος ήταν ένας περιπλανώμενος, με αγαπημένο προορισμό του τους ασυνήθιστα ενδιαφέροντες πολέμους (γιατί υπήρχαν πολλοί πόλεμοι).

Ωστόσο, η μνήμη του πολέμου είναι προπάντων τοπική, όπως όλες οι μνήμες. Οι Αρμένιοι, τουλάχιστον η πλειονότητα της διασποράς, κρατούν ζωντανή τη μνήμη της γενοκτονίας των Αρμενίων το 1915· οι Έλληνες δεν ξεχνούν τον αιματηρό εμφύλιο πόλεμο που μαινόταν στην Ελλάδα κατά τα τέλη της δεκαετίας του 1940. Για να ξεφύγει όμως ένας πόλεμος από την άμεση περιφέρειά του και να γίνει ζήτημα διεθνούς προσοχής πρέπει να θεωρηθεί κάτι ξεχωριστό, σ' ό,τι αφορά τους πολέμους, και να εκπροσωπεί κάτι περισσότερο από τα αλληλοσυγκρουόμενα συμφέροντα των ίδιων των εμπολέμων. Οι περισσότεροι πόλεμοι δεν αποκτούν το απαραίτητο πλήρες νόημα. Παράδειγμα: Ο πόλεμος του Τσάκο (1932-1935), ένα μακελειό με θύτες τη Βολιβία (πληθυσμός ένα εκατομμύριο) και την Παραγουάη (πληθυσμός τριάμισι εκατομμύρια), που αφαίρεσε τη ζωή 100.000 στρατιωτών, και που τον κάλυψε ένας Γερμανός φωτορεπόρτερ, ο Βίλλι Ρούγκε (Willi Ruge), που οι έξοχες πολεμικές φωτογραφίες του σε πρώτο πλάνο από το πεδίο της μάχης έχουν ξεχαστεί όπως κι εκείνος ο πόλεμος. Αλλά ο ισπανικός Εμφύλιος πόλεμος στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1930, οι Σερβοκροατικοί πόλεμοι κατά της Βοσνίας στα μέσα της δεκαετίας του 1990, η ριζική επιδείνωση της ισραηλινοπαλαιστινιακής σύγκρουσης που ξεκίνησε το 2000 – αυτοί οι αγώνες είχαν εγγυημένη την προσοχή πολλών φωτογραφικών μηχανών, επειδή είχαν περιβληθεί με το νόημα ευρύτερων συγκρούσεων: ο ισπανικός Εμφύλιος επειδή υπήρξε αντίσταση κατά της φασιστικής απειλής και (αναδρομικά) γενική δοκιμή για τον επερχόμενο ευρωπαϊκό, ή

«παγκόσμιο», πόλεμο· ο βοσνιακός πόλεμος επειδή υπήρξε αντίσταση μιας μικρής, νεαρής νοτιοευρωπαϊκής χώρας που ήθελε να παραμείνει πολυπολιτισμική όσο και ανεξάρτητη από την κυρίαρχη δύναμη της περιοχής και το νεοφασιστικό πρόγραμμά της περί ενθοκάθαρσης· και η συνεχιζόμενη σύγκρουση σχετικά με τον χαρακτήρα και τη διακυβέρνηση εδαφών που τα διεκδικούν τόσο Ισραηλινοί Εβραίοι όσο και Παλαιστίνιοι επειδή υπάρχουν πολλά σημεία ανάφλεξης, ξεκινώντας από την ανεξάλειπτη φήμη ή κακοφημία του εβραϊκού λαού, τον μοναδικό απόηχο από τη ναζιστική εξόντωση του ευρωπαϊκού εβραϊσμού, την κρίσιμη υποστήριξη που παρέχουν οι Ηνωμένες Πολιτείες στο κράτος του Ισραήλ και την ταύτιση του Ισραήλ με ένα κράτος απαρτχάιντ που διατηρεί μια βάναυση κυριαρχία σε έδαφος που καταλήφθηκε το 1967. Στο μεταξύ, πολύ πιο απάνθρωποι πόλεμοι, όπου οι άμαχοι πολίτες σφαγιάζονται αμείλικτα από αέρος και κατακρεουργούνται από εδάφους (ο διαρκείας ολόκληρων δεκαετιών εμφύλιος πόλεμος στο Σουδάν, οι ιρακινές επιθέσεις κατά των Κούρδων, η εισβολή και η κατοχή της Τσετσενίας από τους Ρώσους) έχουν περάσει σχετικά υποφωτογραφημένοι.

Οι αλησμόνητες τοποθεσίες οδύνης, όπως τις αποτύπωσαν οι περίφημοι φωτογράφοι στις δεκαετίες του 1950, του 1960 και του 1970, βρίσκονταν κυρίως στην Ασία και την Αφρική – οι φωτογραφίες του Βέρνερ Μπίσοφ (Werner Bischof) για τα θύματα του λιμού στην Ινδία, οι εικόνες του Ντον ΜακΚάλλιν (Don McCullin) με τα θύματα πολέμου και του λιμού στην Μπιάφρα, οι φωτογραφίες του Γιουτζήν Σμιθ (W. Eugene Smith) για τα θύματα της φονικής μόλυνσης σ' ένα γιαπωνέζικο ψαροχώρι. Οι λιμοί της Ινδίας και της Αφρικής δεν ήταν ακριβώς «φυσικές» καταστροφές·

ήταν αποτρέψιμες· ήταν εγκλήματα τεράστιου μεγέθους. Κι αυτό που έγινε στη Μιναμάτα ήταν ξεκάθαρα έγκλημα: η εταιρεία Chisso το ήξερε πως έριχνε απόβλητα γεμάτα υδράργυρο στον κόλπο. (Ύστερα από έναν χρόνο ο Σμιθ χτυπήθηκε από ανθρώπους της Chisso, που είχαν διαταγή να βάλουν τέλος στη φωτογραφική έρευνά του, με αποτέλεσμα να υποστεί σοβαρά και μόνιμα τραύματα.) Το μεγαλύτερο όμως έγκλημα απ' όλα είναι ο πόλεμος, και από τα μέσα της δεκαετίας του 1960 οι περισσότεροι φωτογράφοι που κάλυπταν πολέμους πίστευαν πως ρόλος τους ήταν να δείξουν το «πραγματικό» πρόσωπο του πολέμου. Οι έγχρωμες φωτογραφίες βασανισμένων Βιετναμέζων χωρικών και τραυματισμένων Αμερικανών κληρωτών, τις οποίες τράβηξε ο Λάρρυ Μπάρροους (Larry Burrows) και άρχισε να τις δημοσιεύει το *Life* από το 1962, ενίσχυσαν οπωσδήποτε την κατακραυγή κατά της αμερικανικής παρουσίας στο Βιετνάμ. (Το 1971 ο Μπάρροους σκοτώθηκε μαζί με άλλους τρεις φωτογράφους σ' ένα αμερικανικό στρατιωτικό ελικόπτερο που πετούσε πάνω από το Πέρασμα Χο Τσι Μιν στο Λάος. Το *Life*, προς μέγιστη απογοήτευση πολλών οι οποίοι, όπως εγώ, μεγάλωσαν και διαπαιδαγωγήθηκαν με τις αποκαλυπτικές πολεμικές και καλλιτεχνικές φωτογραφίες του, έκλεισε το 1972.) Ο Μπάρροους ήταν ο πρώτος σημαντικός φωτογράφος που έκανε ολόκληρο πόλεμο σε χρώμα -άλλο ένα κέρδος για την αληθοφάνεια, δηλαδή το σοκ. Στο τρέχον πολιτικό κλίμα, που είναι και το πιο φιλικό απέναντι στους στρατιωτικούς μετά από δεκαετίες, οι φωτογραφίες των ταλαίπωρων στρατιωτών με το κενό βλέμμα, αυτές που κάποτε φαίνονταν ανατρεπτικές για τον μιλιταρισμό και τον ιμπεριαλισμό, μπορεί τώρα να φανούν προτρεπτικές.

Το διορθωμένο θέμα τους: συνηθισμένοι νεαροί Αμερικανοί που εξευγενίζονται εκτελώντας το δυσάρεστο καθήκον τους.

Με εξαίρεση τη σημερινή Ευρώπη, που διεκδίκησε το δικαίωμα να μην επιλέξει τη διεξαγωγή πολέμου, εξακολουθεί να είναι αλήθεια όσο ποτέ ότι οι περισσότεροι άνθρωποι δεν πρόκειται να αμφισβητήσουν τις αιτίες που θα τους σερβίρει η κυβέρνησή τους με σκοπό να αρχίσει ή να συνεχίσει έναν πόλεμο. Πρέπει να υπάρξουν πολύ ιδιαίτερες συνθήκες για να γίνει γνήσια αντιδημοφιλής ένας πόλεμος. (Και ανάμεσά τους δεν συγκαταλέγεται κατανάγκην η προοπτική να σκοτωθεί κανείς.) Όταν υπάρχουν αυτές οι συνθήκες, το υλικό που συγκεντρώνουν οι φωτογράφοι και που αποκαλύπτει, κατά τη γνώμη τους, τον πραγματικό χαρακτήρα της σύγκρουσης, έχει τεράστια χρησιμότητα. Αν απουσιάζει η διαμαρτυρία, μπορεί κάλλιστα να διαβάσει κανείς τον ίδιο αντιπολεμικό φωτογράφο σαν εικονογράφο του πάθους ή του ηρωισμού, του αξιοθαύμαστου ηρωισμού, σ' έναν αναπότρεπτο αγώνα που η κατάληξή του θα είναι *ή ταν ή επί τας*. Οι προθέσεις του φωτογράφου δεν καθορίζουν το νόημα της φωτογραφίας, η οποία θα έχει τη δική της σταδιοδρομία, αναλόγως προς τα πού κινούνται οι διαθέσεις και τα συμφέροντα των πολλών και διαφόρων κοινοτήτων που έχουν λόγο να τη χρησιμοποιήσουν.

3

Τι σημαίνει να διαμαρτύρεσαι για την οδύνη, ποια η διαφορά αν απλώς την αναγνωρίζεις;

Η εικονογραφία της οδύνης έχει μακρύ γενεαλογικό παρελθόν. Τα βάσανα που συνήθως κρινόταν ότι άξιζε να αναπαρασταθούν ήταν όσα θεωρούνταν παράγωγα οργής, είτε θεϊκής είτε ανθρώπινης. (Η οδύνη από φυσικές αιτίες, όπως οι ασθένειες ή ο τοκετός, εκπροσωπείται ισχνότατα στην ιστορία της τέχνης· όταν πρόκειται για ατύχημα, σχεδόν καθόλου – σαν να μην υπάρχει οδύνη από αμέλεια ή από κακοτυχία.) Το γλυπτό σύμπλεγμα με την τιμωρία του Λαοκόοντα και των γιων του, οι αμέτρητες εκδοχές του Θείου Πάθους στη ζωγραφική και τη γλυπτική, και ο ανεξάντλητος οπτικός κατάλογος των σατανικών εκτελέσεων των χριστιανών μαρτύρων, όλα αυτά προφανώς γίνονταν με την πρόθεση να συγκινήσουν και να ερεθίσουν, να διδάξουν και να παραδειγματίσουν. Ο θεατής μπορεί να συμμεριζόταν τον πόνο του πάσχοντος –και, στην περίπτωση των χριστιανών μαρτύρων, να αισθάνεται ότι τον νουθετεί ή τον εμπνέει μια υποδειγματική πίστη και καρτερία– αλλά παρόμοια πεπρωμένα είναι πέρα από κάθε οίκτο ή αμφισβήτηση.

Φαίνεται ότι η δίψα για εικόνες που δείχνουν πάσχοντα σώματα είναι σχεδόν τόσο έντονη όσο και η επιθυμία για

εικόνες με γυμνά σώματα. Επί πολλούς αιώνες, οι απεικονίσεις της κόλασης στη χριστιανική τέχνη ικανοποιούσαν και τις δύο αυτές στοιχειώδεις ορέξεις. Κατά περίπτωση, το πρόσχημα μπορεί να είναι η βιβλική ιστορία ενός αποκεφαλισμού (ο Ολοφέρνης, ο Ιωάννης ο Βαπτιστής) ή μιας σφαγής (τα νεογέννητα εβραιόπουλα, οι 11.000 παρθένες) ή κάτι παρεμφερές, που έχει το γόητρο ενός πραγματικού ιστορικού γεγονότος και μιας αδυσώπητης μοίρας. Επιπλέον, υπήρχε ακόμα το ρεπερτόριο αποτρόπαιων αγριοτήτων από την κλασική αρχαιότητα· οι ειδωλολατρικοί μύθοι προσφέρουν, περισσότερο κι από τις χριστιανικές ιστορίες, κάτι για κάθε γούστο. Την αναπαράσταση αυτών των αγριοτήτων δεν τη συνοδεύει καμιά ηθική καταγγελία. Μόνο η πρόκληση: μπορείς να το κοιτάξεις; Υπάρχει η ικανοποίηση όταν μπορούμε να κοιτάξουμε την εικόνα χωρίς να κάνουμε πίσω. Υπάρχει κι η ευχαρίστηση όταν κάνουμε πίσω.

Η ανατριχίλα μπρος στην απεικόνιση ενός ανδρικού προσώπου που του καταβροχθίζουν το πρόσωπο στην γκραβούρα *Ο Δράκος τρώει τους συντρόφους του Κάδμου* (1588) του Γκόλτσιους είναι πολύ διαφορετική από την ανατριχίλα μπρος στη φωτογραφία ενός βετεράνου του Πρώτου Παγκόσμιου πολέμου που τον έχουν πυροβολήσει στο πρόσωπο. Η μια φρίκη τοποθετείται μέσα σ' ένα σύνθετο θέμα –μορφές σ' ένα τοπίο– που φανερώνει τη δεξιοτεχνία του καλλιτέχνη στην παρατήρηση και στο σχέδιο. Η άλλη καταγράφει μέσω του φακού, από πολύ κοντά, τον ανείπωτα τρομακτικό ακρωτηριασμό ενός πραγματικού ανθρώπου· αυτό και τίποτε άλλο. Η επινοημένη φρίκη μπορεί να είναι απόλυτα συγκλονιστική. (Προσωπικά, για παράδειγμα, δυσκολεύομαι να κοιτάξω τον μεγάλο πίνακα του Τισιανού με το γδάρσιμο του Μαρσύα, ή και οποιονδήποτε άλλον πίνακα μ'

αυτό το θέμα.) Κοιτάζοντας όμως την πραγματική φρίκη σε πρώτο πλάνο αισθάνεται κανείς ντροπή όσο και σοκ. Ίσως οι μόνοι που έχουν το δικαίωμα να κοιτάζουν εικόνες πραγματικής οδύνης τόσο ακραίας τάξεως είναι αυτοί που μπορούν να κάνουν κάτι για να την ανακουφίσουν -χειρουργοί, ας πούμε, στο στρατιωτικό νοσοκομείο όπου τραβήχτηκε η φωτογραφία- ή αυτοί που μπορεί να διδαχτούν κάτι. Οι υπόλοιποι είμαστε ηδονοβλεψίες, είτε από πρόθεση είτε όχι.

Σε κάθε περίπτωση, το φρικιαστικό μάς προσκαλεί να είμαστε ή θεατές ή δειλοί, ανίκανοι να κοιτάξουμε. Αυτοί που έχουν τα κότσια να κοιτάξουν, παίζουν έναν ρόλο για τον οποίο συνηγορούν πάμπολλες ένδοξες περιγραφές της οδύνης. Το μαρτύριο, αξιωματικό θέμα της τέχνης, συχνά αναπαριστάνεται σαν θέαμα, σαν κάτι που το παρατηρούν (ή το αγνοούν) άλλοι άνθρωποι. Το υπονοούμενο είναι το εξής: όχι, το μαρτύριο τίποτα δεν το σταματάει – και η συγχώνευση των προσηλωμένων θεατών μαζί με τους αδιάφορους υπογραμμίζει αυτήν τη διαπίστωση.

Η πρακτική να αναπαρίσταται η φρικαλέα οδύνη σαν κάτι αποδοκιμαστέο και ει δυνατόν αποτρέψιμο κάνει την είσοδό της στην ιστορία των εικόνων με ένα συγκεκριμένο θέμα: τα μαρτύρια που υφίσταται ο πληθυσμός των αμάχων στα χέρια του έξαλλου νικηφόρου στρατού. Πρόκειται για θέμα ουσιαστικά λαϊκό, που αναφαίνεται τον 17ο αιώνα, όταν οι σύγχρονες ανακατατάξεις της εξουσίας γίνονται υλικό για τους καλλιτέχνες. Το 1633 ο Ζακ Καγιό (Jacques Caillot) δημοσίευσε ένα σύνολο από δεκαοχτώ χαλκογραφίες με τίτλο *Οι δυστυχίες κι οι συμφορές του πολέμου* (*Les Misères et les Malheurs de la Guerre*), όπου περιέγραφε αγριότητες κατά των πολιτών, τις οποίες διέπραξαν τα γαλλικά στρατεύματα την εποχή της εισβολής και της κατοχής της

γενέθλιας Λορραίνης του στις αρχές της δεκαετίας του 1630. (Έξι μικρές χαλκογραφίες με το ίδιο θέμα, που τις είχε κάνει ο Καγιό πριν από τη μεγάλη σειρά, παρουσιάστηκαν το 1635, τη χρονιά του θανάτου του.) Η προοπτική κάθε εικόνας είναι εκτεταμένη και απλώνεται σε βάθος: πρόκειται για πολυπρόσωπες σκηνές από κάποιο ιστορικό γεγονός, οι οποίες συνοδεύονται από ένα αποφθεγματικό σχόλιο σε στίχο, όπου αναφέρονται οι διάφορες δραστηριότητες και καταστροφές που αποτυπώνονται στις εικόνες. Ο Καγιό αρχίζει με μια γκραβούρα που δείχνει τη στρατολόγηση των πολεμιστών· συνεχίζει απεικονίζοντας λυσσαλέες μάχες, σφαγές, λεηλασίες και βιασμούς, τις μηχανές βασανιστηρίων και εκτελέσεων (την αγχόνη, τη λαιμητόμο, το εκτελεστικό απόσπασμα, την πυρά, τον τροχό), την εκδίκηση των χωρικών κατά του στρατού· και τελειώνει με την καταβολή των χρηματικών αμοιβών. Η επιμονή στην αγριότητα ενός κατακτητικού στρατού από γκραβούρα σε γκραβούρα είναι εντυπωσιακή και άνευ προηγουμένου, οι Γάλλοι στρατιώτες όμως είναι απλώς οι κορυφαίοι κακούργοι στο όργιο της βίας, και η χριστιανική ουμανιστική ευαισθησία του Καγιό τού αφήνει χώρο όχι μόνο να πενθήσει το τέλος του ανεξάρτητου δουκάτου της Λορραίνης αλλά και να καταγράψει τη δυσχερή θέση των άπορων στρατιωτών μετά τον πόλεμο, που κάθονται στην άκρη του δρόμου και ζητούν ελεημοσύνη.

Ο Καγιό είχε διαδόχους, όπως ο Χανς Ούλριχ Φρανκ (Hans Ulrich Franck), ένας ελάσσων Γερμανός καλλιτέχνης ο οποίος, το 1643, προς το τέλος του Τριακονταετούς Πολέμου, άρχισε να κάνει γκραβούρες (που το 1656 θα φτάσουν τις 25), όπου απεικονίζονται στρατιώτες που σκοτώνουν χωρικούς. Η διαπρεπέστερη όμως συμπύκνωση της φρίκης

του πολέμου και της αχρειότητας των στρατιωτών σε κατάσταση αμόκ είναι του Γκόγια, στις αρχές του 19ου αιώνα. *Οι όλεθροι του πολέμου* (*Los Desastres de la Guerra*), αριθμημένη σειρά από 83 γκραβούρες που έγιναν μεταξύ 1810 και 1820 (και πρωτοκυκλοφόρησαν, εκτός από τρεις, το 1863, 35 χρόνια μετά τον θάνατό του), απεικονίζουν τις αγριότητες που διέπραξαν οι στρατιώτες του Ναπολέοντα όταν εισέβαλαν στην Ισπανία το 1808 για να καταπνίξουν την εξέγερση κατά της γαλλικής κυριαρχίας. Οι εικόνες του Γκόγια φέρνουν τον θεατή πολύ κοντά στη φρίκη. Έχουν αφαιρεθεί όλα τα στολίδια του θεαματικού: το τοπίο είναι ατμόσφαιρα, σκοτάδι, αδρά σχεδιασμένα. Ο πόλεμος δεν είναι θέαμα. Και οι γκραβούρες του Γκόγια δεν είναι αφήγημα: κάθε εικόνα, με έναν σύντομο υπότιτλο που θρηνεί για την κακοήθεια των εισβολέων, και για την τερατώδη οδύνη που επέβαλαν, έχει την αυτονομία της. Η συνολική εντύπωση είναι σαρωτική.

Οι ανατριχιαστικές ωμότητες στους *Ολέθρους του πολέμου* είχαν την πρόθεση να αφυπνίσουν, να σοκάρουν και να πληγώσουν τον θεατή. Η τέχνη του Γκόγια φαίνεται πως αποτελεί κρίσιμο στάδιο στην ιστορία των ηθικών αισθημάτων και της θλίψης, όπως και η τέχνη του Ντοστογιέφσκι – είναι εξίσου βαθιά, εξίσου πρωτότυπη, εξίσου απαιτητική. Με τον Γκόγια εισάγεται στην τέχνη ένα νέο κριτήριο για την αντίδραση απέναντι στην οδύνη. (Και νέα θέματα για το αίσθημα συντροφικότητας, όπως, για παράδειγμα, ο πίνακας ενός πληγωμένου εργάτη που τον απομακρύνουν από τις οικοδομικές εργασίες.) Η περιγραφή των ωμοτήτων του πολέμου είναι δομημένη σαν προσβολή κατά της ευαισθησίας του θεατή. Οι εκφραστικές γραπτές διατυπώσεις κάτω από κάθε εικόνα σχολιάζουν την πρόκληση. Και

ενώ η εικόνα, όπως κάθε εικόνα άλλωστε, είναι πρόσκληση να κοιτάξουμε, ο υπότιτλος συχνότατα επιμένει πως είναι δύσκολο να κοιτάξουμε απλώς. Μια φωνή, προφανώς του καλλιτέχνη, ρωτάει επίμονα τον θεατή: αντέχεις να το κοιτάξεις; Ένας υπότιτλος δηλώνει: *Δεν γίνεται να κοιτάξεις* (***No se puede mirar***). Άλλος λέει: ***Αυτό είναι κακό*** (***Esto es malo***). Ένας άλλος αντιτείνει: ***Αυτό είναι χειρότερο*** (***Esto es peor***). Ένας άλλος ωρύεται: ***Αυτό είναι το χείριστο!*** (***Esto es lo peor!***). Ένας άλλος καταγγέλλει: ***Βάρβαροι!*** (***Bárbaros!***). ***Τι τρέλα!*** (***Qué locura!***) φωνάζει άλλος. Κι ένας άλλος: ***Αυτό πάει πολύ!*** (***Fuerte cosa es!***). Κι ένας άλλος: ***Γιατί;*** (***¿Por qué?***).

Η λεζάντα μιας φωτογραφίας είναι κατά παράδοση ουδέτερη, πληροφοριακή: μια ημερομηνία, ένας τόπος, ονόματα. Μια αναγνωριστική φωτογραφία από τον Πρώτο Παγκόσμιο πόλεμο (τον πρώτο πόλεμο όπου οι φωτογραφικές μηχανές χρησιμοποιήθηκαν ευρύτατα για στρατιωτική συλλογή πληροφοριών) αποκλείεται να είχε λεζάντα: «Δεν βλέπω την ώρα να επιτεθώ εδώ!» ή να σημειώνεται σε μια ακτινογραφία με πολλαπλά κατάγματα: «Ο ασθενής κατά πάσα πιθανότητα θα κουτσαίνει!» Ούτε και θα 'πρεπε να υπάρχει ανάγκη να μιλάει η φωτογραφία με τη φωνή του φωτογράφου, διαβεβαιώνοντάς μας για την αλήθεια της εικόνας, όπως κάνει ο Γκόγια στους *Ολέθρους του πολέμου*, όπου γράφει κάτω από μια εικόνα: ***Το είδα*** (***Yo lo vi***). Και κάτω από μια άλλη: ***Αυτή είναι η αλήθεια*** (***Esto es lo verdadero***). Φυσικά και το είδε ο φωτογράφος. Και, εφόσον δεν έγινε παραποίηση ή αλλοίωση, αυτή είναι η αλήθεια.

Η κανονική γλώσσα παγιώνει τη διαφορά ανάμεσα σε χειροποίητες εικόνες σαν του Γκόγια και σε φωτογραφίες, με τη σύμβαση πως οι καλλιτέχνες «κάνουν» σχέδια και

πίνακες ενώ οι φωτογράφοι «παίρνουν» φωτογραφίες. Η φωτογραφική εικόνα όμως, ακόμα και στο βαθμό που είναι ίχνος (και όχι κατασκευή φτιαγμένη από ανομοιογενή φωτογραφικά ίχνη), δεν μπορεί να είναι απλώς η «διαφάνεια» κάποιου πραγματικού συμβάντος. Είναι πάντοτε μια εικόνα που τη διάλεξε κάποιος· φωτογραφίζω σημαίνει καδράρω, και καδράρω σημαίνει αποκλείω. Επιπλέον, το παιχνίδι με τη φωτογραφία προηγείται κατά πολύ από την εποχή της ψηφιακής φωτογραφίας και τους χειρισμούς στο Photoshop: πάντα υπήρχε η δυνατότητα αλλοίωσης της φωτογραφίας. Ένα σχέδιο ή ένας πίνακας κρίνεται πλαστός όταν αποκαλύπτεται ότι δεν έχει γίνει από τον καλλιτέχνη στον οποίο αποδίδεται. Μια φωτογραφία –ή ένα κινηματογραφημένο ντοκουμέντο που διατίθεται στην τηλεόραση ή στο ίντερνετ– κρίνεται πλαστή όταν αποκαλύπτεται ότι εξαπατά τον θεατή για τη σκηνή που ισχυρίζεται ότι καταγράφει.

Το ότι οι αγριότητες που διέπραξαν οι Γάλλοι στρατιώτες στην Ισπανία δεν έγιναν ακριβώς όπως απεικονίζονται –λόγου χάρη, πως το θύμα δεν είχε ακριβώς αυτή την όψη, ότι αυτά δεν έγιναν πλάι στο δέντρο– ελάχιστα μπορεί να αποδυναμώσει τους *Ολέθρους του πολέμου*. Οι εικόνες του Γκόγια αποτελούν μια σύνθεση. Διατείνονται ότι έγιναν πράγματα *σαν* αυτά. Αντίθετα, μια φωτογραφία ή ένα φιλμ διατείνεται ότι αναπαριστά ό,τι ακριβώς υπήρχε μπροστά από το φακό της μηχανής. Η φωτογραφία υποτίθεται ότι δεν ανακαλεί αλλά δείχνει. Γι' αυτό και οι φωτογραφίες, αντίθετα από τις χειροποίητες εικόνες, μετρούν σαν μαρτυρία. Μαρτυρία όμως τίνος πράγματος; Η έμμονη υποψία πως ο «Θάνατος δημοκρατικού στρατιώτη» του Κάπα –που έχει τίτλο «Στρατιώτης που πέφτει νεκρός» στην επίσημη συλλογή των έργων του Κάπα– μπορεί να μη δείχνει αυτό

που λέει πως δείχνει (σύμφωνα με μια υπόθεση, καταγράφει μια εκπαιδευτική άσκηση κοντά στην πρώτη γραμμή) εξακολουθεί να πλανάται στις συζητήσεις για την πολεμική φωτογραφία. Σ' ό,τι αφορά τις φωτογραφίες, όλοι έχουμε την τάση να γινόμαστε σχολαστικοί.

Οι εικόνες των δεινών που υπέστησαν οι άνθρωποι στον πόλεμο έχουν σήμερα τόσο πλατιά διάδοση, που εύκολα ξεχνάει κανείς πόσο πρόσφατα θεωρήθηκαν αυτές οι εικόνες αναμενόμενο έργο σημαντικών φωτογράφων. Ιστορικά, οι φωτογράφοι πρόσφεραν κυρίως θετικές εικόνες του πολεμικού επαγγέλματος και της ικανοποίησης του να αρχίζει κανείς έναν πόλεμο ή να τον συνεχίζει.

Αν οι κυβερνήσεις είχαν τον τρόπο, η πολεμική φωτογραφία, και ιδιαίτερα η πολεμική ποίηση, θα διατυμπάνιζαν προς όλες τις κατευθύνσεις την υποστήριξή τους στη θυσία των στρατιωτών.

Πράγματι, με μια τέτοια αποστολή ακριβώς, μ' ένα τέτοιο όνειδος αρχίζει η πολεμική φωτογραφία. Ο πόλεμος ήταν ο Κριμαϊκός, και ο φωτογράφος, ο Ρότζερ Φέντον (Roger Fenton), που αποκαλείται μονίμως ο πρώτος πολεμικός φωτογράφος, δεν ήταν τίποτα λιγότερο από «επίσημος» φωτογράφος εκείνου του πολέμου, απεσταλμένος στην Κριμαία αρχές του 1855 από τη βρετανική κυβέρνηση καθ' υπόδειξη του πρίγκιπα Αλβέρτου. Η κυβέρνηση, αναγνωρίζοντας την ανάγκη να εξουδετερώσει τις ανησυχητικές έντυπες περιγραφές των απρόβλεπτων κινδύνων και των στερήσεων που αντιμετώπιζαν εκεί οι βρετανοί στρατιώτες από την περασμένη χρονιά, κάλεσε έναν γνωστό επαγγελματία φωτογράφο να δώσει μια άλλη, θετικότερη άποψη του όλο και πιο αντιδημοφιλούς πολέμου.

Ο Έντμουντ Γκος (Edmund Gosse),[5] στο *Πατέρας και γιος* (1907), τις αναμνήσεις της παιδικής του ηλικίας στην Αγγλία των μέσων του 19ου αιώνα, σημειώνει πως ο Κριμαϊκός πόλεμος διείσδυσε ακόμα και στην αυστηρά ευσεβή, εκτός κόσμου οικογένειά του, που ανήκε σε μια ευαγγελική αίρεση με την ονομασία Αδελφοί του Πλύμουθ:

> Η κήρυξη του πολέμου με τη Ρωσία έφερε την πρώτη ανάσα της έξω ζωής στο καλβινιστικό μοναστήρι μας. Οι γονείς μου έπαιρναν μια καθημερινή εφημερίδα, κάτι που δεν είχε συμβεί ποτέ πριν, και γίνονταν έντονες συζητήσεις για γεγονότα σε κάποια γραφικά μέρη, που τα έβρισκα με τον πατέρα μου στον χάρτη.

Ο πόλεμος ήταν και εξακολουθεί να είναι η πιο ακατανίκητη –και γραφική– είδηση. (Μαζί με το ανεκτίμητο υποκατάστατο του πολέμου, τα διεθνή αθλήματα.) Αυτός όμως ο πόλεμος ήταν κάτι περισσότερο από είδηση. Ήταν κακή είδηση. Η έγκυρη, μη εικονογραφημένη λονδρέζικη εφημερίδα στην οποία είχαν υποταχτεί οι γονείς του Γκος, οι *Times*, είχαν εξαπολύσει επίθεση κατά της στρατιωτικής ηγεσίας, που με την ανικανότητά της ευθυνόταν για την παράταση του πολέμου και για τόσες βρετανικές απώλειες σε ζωές. Οι αθρόοι θάνατοι στρατιωτών από αιτίες άσχετες με τη μάχη προκαλούσαν αποτροπιασμό –22.000 πέθαναν από αρρώστιες, πολλές χιλιάδες έχασαν τα άκρα τους από κρυοπαγήματα στη διάρκεια του ατέλειωτου ρωσικού χειμώνα κατά την ατέρμονη πολιορκία της Σεβαστούπολης– και πολλές στρατιωτικές επιχειρήσεις υπήρξαν καταστρο-

5. (Σ.τ.μ.) Πολύγλωσσος Άγγλος κριτικός, καθηγητής στο Καίμπριτζ, μεταφραστής του Ίψεν (1849-1928).

φή. Ήταν χειμώνας ακόμα όταν έφτασε στην Κριμαία ο Φέντον για τετράμηνη παραμονή, έχοντας υπογράψει συμβόλαιο να δημοσιεύει τις φωτογραφίες του (σε μορφή χαρακτικών), όταν επιστρέψει στην πατρίδα, σε ένα λιγότερο σεβαστό και λιγότερο επικριτικό εβδομαδιαίο φύλλο, το *The Illustrated London News*, να τις εκθέσει σε γκαλερί και να τις προωθήσει στο εμπόριο μ' ένα βιβλίο.

Ο Φέντον, με εντολές από το υπουργείο Πολέμου να μη φωτογραφίζει νεκρούς, ακρωτηριασμένους ή άρρωστους, και αφού απέκλεισε ο ίδιος πάμπολλα άλλα θέματα λόγω της δυσκίνητης τεχνολογίας της φωτογράφισης, κατέληξε να αποδώσει τον πόλεμο σαν αξιοπρεπή εκδρομή μιας μεγάλης αντροπαρέας. Με κάθε εικόνα να απαιτεί ξεχωριστή χημική προετοιμασία στον σκοτεινό θάλαμο και με χρόνο έκθεσης δεκαπέντε δευτερόλεπτα, μπορούσε να φωτογραφίσει βρετανούς αξιωματικούς σε υπαίθρια κουβεντούλα ή κοινούς φαντάρους να φροντίζουν τα κανόνια μόνο αφού τους ζητούσε να στηθούν ή να καθίσουν μαζί, να ακολουθήσουν τις οδηγίες του και να μείνουν ακίνητοι. Οι εικόνες του είναι ταμπλό βιβάν της στρατιωτικής ζωής στα μετόπισθεν· ο πόλεμος –η κίνηση, η αταξία, το δράμα– μένει εκτός φακού. Η μόνη φωτογραφία του Φέντον στην Κριμαία που ξεπερνάει την ευμενή τεκμηρίωση είναι «Η Κοιλάδα της Σκιάς του Θανάτου», με τον τίτλο της να θυμίζει τόσο την παρηγορητική προσφορά των βιβλικών Ψαλμών όσο και την καταστροφή του προηγούμενου Οκτωβρίου, κατά την οποία 600 βρετανοί στρατιώτες έπεσαν σε ενέδρα στην πεδιάδα πάνω από την Μπαλακλάβα – «κοιλάδα του Θανάτου» ονόμασε ο Τέννυσον ονόμασε το μέρος αυτό στο ποίημά του «Η επέλαση της ελαφράς ταξιαρχίας». Η επιμνημόσυνη φωτογραφία του Φέντον είναι πορτρέτο της απουσίας, πορτρέτο ενός

θανάτου χωρίς νεκρούς. Είναι η μόνη φωτογραφία που δεν χρειάστηκε να σκηνοθετηθεί, γιατί δείχνει μόνο έναν φαρδύ αυλακωμένο δρόμο διάσπαρτο πέτρες και μπάλες κανονιών, ο οποίος διασχίζει σε καμπύλη γραμμή μια άγονη πεδιάδα με κατεύθυνση το κενό στο βάθος.

Ένα τολμηρότερο σύνολο από εικόνες θανάτου και καταστροφής μετά τη μάχη, όπου δείχνονται όχι απώλειες αλλά μια επίφοβη επιβολή της βρετανικής στρατιωτικής ισχύος, έγινε από έναν άλλο φωτογράφο που είχε επισκεφθεί κι αυτός τον Κριμαϊκό πόλεμο. Ο Φέλις Μπεάτο (Felice Beato), πολιτογραφημένος Άγγλος (είχε γεννηθεί στη Βενετία), ήταν ο πρώτος φωτογράφος που παρακολούθησε πολλούς πολέμους: εκτός από την Κριμαία το 1855, βρέθηκε στην Εξέγερση του Σεπόυ (την Ινδική Ανταρσία, όπως την αποκάλεσαν οι Βρετανοί) το 1857-58, στον Δεύτερο Πόλεμο του Οπίου στην Κίνα το 1860 και στους αποικιοκρατικούς πολέμους του Σουδάν το 1885. Τρία χρόνια αφότου έδειξε ο Φέντον τις ανώδυνες εικόνες του από έναν πόλεμο που δεν πήγε καλά για την Αγγλία, ο Μπεάτο πανηγύριζε για τη βίαιη νίκη του βρετανικού στρατού ύστερα από μια ανταρσία γηγενών στρατιωτών υπό βρετανική διοίκηση, την πρώτη σημαντική πρόκληση κατά της βρετανικής κυριαρχίας στην Ινδία. Η καθηλωτική φωτογραφία που πήρε ο Μπεάτο στο Λούκνοου δείχνει το ανάκτορο του Σικαντάρμπαγκ καταστραμμένο από τους βρετανικούς βομβαρδισμούς, και την αυλή στρωμένη κόκαλα των ανταρτών.

Η πρώτη ολοκληρωμένη απόπειρα να τεκμηριωθεί φωτογραφικά ο πόλεμος πραγματοποιήθηκε ύστερα από λίγα χρόνια, κατά τον αμερικανικό Εμφύλιο πόλεμο, από μια εταιρεία Βόρειων φωτογράφων με επικεφαλής τον Μάθιου Μπρέιντυ (Matthew Brady), που είχε κάνει πολλές επίσημες

προσωπογραφίες του προέδρου Λίνκολν. Οι πολεμικές φωτογραφίες του Μπρέιντυ –τις περισσότερες τις τράβηξε ο Αλεξάντερ Γκάρντνερ (Alexander Gardner) και ο Τίμοθυ Ο' Σάλλιβαν (Timothy O'Sullivan), αν και συνήθως τις αποδίδουν στον εργοδότη τους– έδειχναν συμβατικά θέματα, όπως στρατόπεδα με αξιωματικούς και οπλίτες, πόλεις επί ποδός πολέμου, υπηρεσίες ανεφοδιασμού, καράβια και –οι διασημότερες– νεκρούς Ενωτικούς και Ομοσπονδιακούς στρατιώτες πεσμένους στην καμένη γη του Γκέττυσμπεργκ και του Αντιέταμ.[6] Παρόλο που η πρόσβαση στο πεδίο της μάχης ήταν προνόμιο που δόθηκε στον Μπρέιντυ και την ομάδα του από τον ίδιο τον Λίνκολν, δεν είχε ανατεθεί στους φωτογράφους κανένα έργο, όπως είχε γίνει με τον Φέντον. Το γόητρό τους αποκτήθηκε με πιο αμερικανικό τρόπο, όταν η ονομαστική κυβερνητική εγγύηση υποχώρησε μπροστά στη δύναμη των επιχειρηματικών και επαγγελματικών κινήτρων.

Η πρώτη δικαιολογία για τις βάναυσα ευανάγνωστες εικόνες, που σαφέστατα παραβίαζαν ένα ταμπού, ήταν το απλό καθήκον για καταγραφή. «Ο φωτογραφικός φακός είναι το μάτι της ιστορίας» λέγεται ότι είπε ο Μπρέιντυ. Και η ιστορία, που την επικαλέστηκαν σαν ανεκλάλητη αλήθεια, συμμάχησε με το ανερχόμενο κύρος μιας συγκεκριμένης άποψης περί θεμάτων που χρειάζονται μεγαλύτερη προσοχή, γνωστής με το όνομα «ρεαλισμός» – και που γρήγορα θα αριθμούσε περισσότερους υπέρμαχούς της ανάμεσα στους μυθιστοριογράφους παρά ανάμεσα στους φωτο-

6. (Σ.τ.μ.) Παραπόταμος του Ποτόμακ, όπου, στις 17 Σεπτεμβρίου του 1862, κατά τη διάρκεια του αμερικανικού εμφύλιου πολέμου, έγινε αιματηρότατη μάχη.

γράφους.[7] Στο όνομα του ρεαλισμού είχε κανείς δικαίωμα –καθήκον– να δείχνει δυσάρεστα, σκληρά γεγονότα.

Αυτές οι εικόνες εκφράζουν και ένα «χρήσιμο δίδαγμα», δείχνοντας την «ανείπωτη φρίκη και την πραγματικότητα του πολέμου, σε αντίθεση με τη φαντασμαγορία του», έγραφε ο Γκάρντνερ στο συνοδευτικό κείμενο για τη φωτογραφία του Ο'Σάλλιβαν που έδειχνε νεκρούς Ομοσπονδιακούς στρατιώτες, με το βασανισμένο πρόσωπό τους να στρέφεται προς τον θεατή, στο άλμπουμ που δημοσίευσε μετά τον πόλεμο, με φωτογραφίες δικές του και άλλων φωτογράφων της ομάδας του Μπρέιντυ. (Ο Γκάρντνερ έφυγε από τη δουλειά του Μπρέιντυ το 1863.) «Ιδού οι τρομερές λεπτομέρειες! Ας βοηθήσουν για να μην ξαναπέσει άλλη παρόμοια συμφορά στο έθνος.» Η ειλικρίνεια όμως των πιο αξιομνημόνευτων εικόνων στο *Πολεμικό φωτογραφικό λεύ-*

7. Ο αποστομωτικός ρεαλισμός των φωτογραφιών με σκοτωμένους στρατιώτες στο πεδίο της μάχης βρίσκει τη λογοτεχνική του έκφραση στο *Κόκκινο σήμα του θάρρους*, όπου όλα βλέπονται μέσα από τη συγκλονισμένη, τρομοκρατημένη συνείδηση κάποιου που θα μπορούσε κάλλιστα να είναι ανάμεσα σ' αυτούς τους νεκρούς. Το οπτικά οξύτατο, μονοφωνικό, αντιπολεμικό μυθιστόρημα του Στήβεν Κρέιν –που κυκλοφόρησε το 1895, τριάντα χρόνια μετά το τέλος του πολέμου (ο Κρέιν γεννήθηκε το 1871)– απέχει παρασάγγας, με τη συγκινησιακή του υπεραπλούστευση, από τον σύγχρονο, πολύμορφο χειρισμό των «κόκκινων έργων» του πολέμου από τον Γουολτ Γουίτμαν. Στις *Τυμπανοκρουσίες*, τον κύκλο ποιημάτων που δημοσίευσε ο Γουίτμαν το 1865 (και κατόπιν τα περιέλαβε στα *Φύλλα χλόης*), καλούνται να μιλήσουν πολλές φωνές. Ο Γουίτμαν, αν και κάθε άλλο παρά ενθουσιώδης γι' αυτό τον πόλεμο, που τον ταύτιζε με την αδελφοκτονία, και παρ' όλη τη θλίψη του για τα δεινά και των δύο πλευρών, ήταν αδύνατο να μην ακούσει την επική και ηρωική μουσική του πολέμου. Το αφτί του τον θέλει πολεμικό, αν και με τον δικό του, γενναιόδωρο, πολύπλοκο, ερωτικό τρόπο.

κωμα του Γκάρντνερ (***Gardner's Photographic Sketch Book of War***, 1866) δεν σήμαινε πως ο ίδιος και οι συνάδελφοί του είχαν φωτογραφίσει τα θέματά τους όπως ακριβώς τα βρήκαν. Φωτογραφία σήμαινε σύνθεση (με ζωντανά υποκείμενα, δηλαδή πόζα), και η επιθυμία να διαμορφώσει κάποιος τη διάταξη των στοιχείων στην εικόνα δεν εξαφανίστηκε επειδή το υποκείμενο ήταν ακίνητο, ή επειδή το ακινητοποιούσαν.

Δεν προκαλεί καμιά έκπληξη το ότι πολλές από τις θεμελιώδεις εικόνες της πρώιμης πολεμικής φωτογραφίας αποκαλύπτεται πως ήταν «στημένες» ή με αλλοιωμένο θέμα. Ο Φέντον, αφού είχε φτάσει στην πυκνότατα ναρκοθετημένη κοιλάδα κοντά στη Σεβαστούπολη με τον ιππήλατο σκοτεινό του θάλαμο, έκανε δύο λήψεις από την ίδια θέση στο τρίποδο: στην πρώτη εκδοχή της διάσημης φωτογραφίας που θα την αποκαλούσε «Η Κοιλάδα της Σκιάς του Θανάτου» (αν και, παρ' όλο τον τίτλο, η καταδικασμένη επέλαση της Ελαφράς Ταξιαρχίας δεν έγινε σ' αυτό το τοπίο), οι μπάλες των κανονιών είναι συγκεντρωμένες πάνω στο έδαφος, στην αριστερή πλευρά του δρόμου, πριν τραβήξει όμως τη δεύτερη φωτογραφία –αυτή που δημοσιεύεται πάντοτε– επέβλεψε ο ίδιος τον διασκορπισμό τους πάνω στην επιφάνεια του δρόμου. Η φωτογραφία ενός ερημωμένου μέρους που όντως το είχε σφραγίσει η θανάτωση πολλών ανθρώπων, η εικόνα του καταστραμμένου ανακτόρου του Σικαντάρμπαγκ από τον φακό του Μπεάτο, συνεπαγόταν μια πολύ λεπτομερέστερη αναδιάταξη του θέματός του, και υπήρξε από τις πρώτες φωτογραφικές απεικονίσεις της φρίκης του πολέμου. Η επιδρομή είχε γίνει τον Νοέμβριο του 1857· κατόπιν, τα νικηφόρα βρετανικά στρατεύματα και οι έμπιστες ινδικές μονάδες ερεύνησαν το ανάκτορο από

δωμάτιο σε δωμάτιο, σκοτώνοντας με τη λόγχη τους 1.800 επιζώντες υπερασπιστές του Σεπόυ, οι οποίοι ήταν πια αιχμάλωτοί τους, και πετώντας τα πτώματά τους στην αυλή· το υπόλοιπα τα ανέλαβαν οι γύπες και τα σκυλιά. Ο Μπεάτο, για τη φωτογραφία που τράβηξε τον Μάρτιο ή τον Απρίλιο του 1858, μετέτρεψε το ερείπιο σε χώρο εκταφής, τοποθετώντας λίγους ντόπιους δίπλα σε δύο κολόνες στο βάθος και σκορπίζοντας ανθρώπινα οστά σ' όλη την αυλή.

Τουλάχιστον τα οστά ήταν παλιά. Σήμερα είναι γνωστό πως η ομάδα του Μπρέιντυ επενέβη και μετατόπισε ορισμένους από τους τελευταίους νεκρούς στο Γκέττυσμπεργκ: η φωτογραφία με τον τίτλο «Το σπίτι ενός αντάρτη ελεύθερου σκοπευτή, Γκέττυσμπεργκ» δείχνει στην πραγματικότητα έναν Ομοσπονδιακό φαντάρο που τον μετακίνησαν, από το σημείο όπου είχε σκοτωθεί στο πεδίο της μάχης, σε πιο φωτογενή θέση, μια εσοχή από βράχια που ορθώνονταν στο πλευρό ενός πέτρινου οχυρώματος, ενώ έχει προστεθεί κι ένα όρθιο τουφέκι που το ακούμπησε ο Γκάρντνερ στο οχύρωμα, πλάι στο πτώμα. (Δεν μοιάζει με το ειδικό τουφέκι που θα χρησιμοποιούσε ένας ελεύθερος σκοπευτής αλλά μάλλον με το όπλο ενός κοινού πεζικάριου· ο Γκάρντνερ δεν το 'ξερε αυτό ή δεν τον ένοιαζε.) Το παράξενο δεν είναι ότι πολλές από τις ιερές φωτογραφίες του παρελθόντος, στις οποίες περιλαμβάνονται μερικές από τις πιο έντονα τυπωμένες στη μνήμη φωτογραφίες του Δεύτερου Παγκόσμιου πολέμου, είναι προφανώς στημένες. Το παράξενο είναι ότι μας εκπλήσσει όταν μαθαίνουμε ότι είναι στημένες, και ότι μονίμως μας απογοητεύει.

Οι φωτογραφίες που μας απογοητεύουν ιδιαίτερα όταν ανακαλύπτουμε τη σκηνοθεσία τους είναι εκείνες που φαίνεται ότι καταγράφουν προσωπικές κορυφώσεις, προπά-

ντων έρωτα και θανάτου. Το πλεονέκτημα του «Θανάτου ενός δημοκρατικού στρατιώτη» είναι ότι πρόκειται για πραγματική στιγμή, που την έχει συλλάβει τυχαία ο φακός· θα έχανε όλη την αξία του αν αποκαλυπτόταν πως ο στρατιώτης έπαιζε θέατρο για τον φακό του Κάπα. Ο Ρομπέρ Ντουανώ (Robert Doisneau) δεν απέδωσε ποτέ ρητά αξία στιγμιότυπου σε μια φωτογραφία την οποία τράβηξε για το *Life* το 1950, μ' ένα ζευγάρι που φιλιέται στο πεζοδρόμιο κοντά στο Δημαρχείο του Παρισιού. Παρ' όλα αυτά, η αποκάλυψη πως η φωτογραφία ήταν στημένη πόζα, με έναν άντρα και μια γυναίκα που είχαν προσληφθεί για μια μέρα να παίξουν τους ερωτευμένους για τον Ντουανώ, προκάλεσε σπασμούς πικρίας σ' εκείνους για τους οποίους αποτελούσε μια λατρεμένη εικόνα του ρομαντικού έρωτα και του ρομαντικού Παρισιού. Τον φωτογράφο τον θέλουμε κατάσκοπο στο σπίτι του έρωτα και του θανάτου, και τους φωτογραφημένους να αγνοούν τον φακό, να είναι «αφηρημένοι». Την ευχαρίστηση που προκαλεί η φωτογράφιση ενός απροσδόκητου γεγονότος εν δράσει από έναν εγρήγορο φωτογράφο δεν θα την μειώσει ποτέ οποιαδήποτε εκλεπτυσμένη γνώση τού τι είναι ή τι μπορεί να είναι η φωτογραφία.

Αν δεχτούμε σαν αυθεντικές μόνο τις πολεμικές φωτογραφίες που οι φωτογράφοι τους βρίσκονταν εκεί, με τον φωτοφράχτη ανοιχτό την κατάλληλη στιγμή ακριβώς, τότε ελάχιστες φωτογραφίες της νίκης θα έχουν τα απαιτούμενα προσόντα. Πάρτε, για παράδειγμα, το στήσιμο της σημαίας σε κάποιο ύψωμα ενώ καταλαγιάζει η μάχη. Η διάσημη φωτογραφία με την ανύψωση της αμερικανικής σημαίας στην Ιβοζίμα, στις 23 Φεβρουαρίου του 1945, αποκαλύπτεται πως είναι «ανασύνθεση» της πρωινής τελετής έπαρσης της σημαίας μετά την κατάληψη του Όρους Σουριμπάτσι,

όπως την επανέλαβε αργότερα την ίδια μέρα ένας φωτογράφος του Ασσοσιέιτεντ Πρες, ο Τζο Ρόζενταλ (Joe Rosenthal), και μάλιστα με μεγαλύτερη σημαία. Η ιστορία πίσω από μια εξίσου θεμελιώδη φωτογραφία, που τραβήχτηκε στις 2 Μαΐου του 1945 από έναν Σοβιετικό πολεμικό φωτογράφο, τον Γεβγκένι Χαλντέι, με τους Ρώσους στρατιώτες να υψώνουν την κόκκινη σημαία στην κορυφή του Ράιχσταγκ ενώ το Βερολίνο εξακολουθεί να καίγεται, μας λέει ότι το ανδραγάθημα είχε στηθεί ειδικά για τον φακό. Η περίπτωση μιας πολυανατυπωμένης χαμηλότονης φωτογραφίας που τραβήχτηκε στο Λονδίνο το 1940, στη διάρκεια του Blitz, είναι πιο περίπλοκη, εφόσον είναι άγνωστος ο φωτογράφος, συνεπώς και οι συνθήκες της φωτογράφισης. Η εικόνα δείχνει, μέσα από τον πεσμένο τοίχο της ολοκληρωτικά καταστραμμένης, άστεγης πλέον βιβλιοθήκης του Χόλλαντ Χάους, τρεις κυρίους να στέκονται όρθιοι μες στα χαλάσματα, σε κάποια απόσταση ο ένας από τον άλλο, μπροστά σε δύο τοίχους με ως εκ θαύματος άθικτα ράφια. Ο ένας κοιτάζει τα βιβλία· ο δεύτερος γαντζώνει με το δάχτυλο τη ράχη ενός βιβλίου που ετοιμάζεται να το τραβήξει από το ράφι· ο τρίτος κρατάει ένα βιβλίο και διαβάζει – η κομψή σύνθεση αυτού του ταμπλό βιβάν είναι κατά πάσα πιθανότητα σκηνοθετημένη. Είναι ευχάριστο να σκέφτεται κανείς πως αυτή η εικόνα δεν είναι επινόηση εκ του μηδενός κάποιου φωτογράφου που αναζητούσε τη λεία του στο Κένσινγκτον ύστερα από μια αεροπορική επιδρομή και, ανακαλύπτοντας τη βιβλιοθήκη του μεγάλου ιακωβιανού μεγάρου γκρεμισμένη και σε κοινή θέα, έφερε τρεις άντρες να παίξουν τους ατάραχους βιβλιόφιλους αλλά, μάλλον, πως οι τρεις κύριοι είχαν παραδοθεί στις αναγνωστικές ορέξεις τους στο κατεστραμμένο μέγαρο και ο φωτογράφος, μόλις

τους είδε, τους τοποθέτησε απλώς σε διαφορετικές αποστάσεις για να βγάλει πιο γλαφυρή φωτογραφία. Ούτως ή άλλως, η φωτογραφία διατηρεί τη χάρη και την αυθεντικότητα της εποχής σαν ένας ύμνος στο χαμένο πια ιδεώδες της εθνικής καρτερίας και ψυχραιμίας. Με τον χρόνο, πολλές σκηνοθετημένες φωτογραφίες ξαναγίνονται ιστορική μαρτυρία, έστω και ελαφρώς νοθευμένη – όπως οι περισσότερες ιστορικές μαρτυρίες.

Μόνο από τον πόλεμο του Βιετνάμ κι ύστερα είναι σχεδόν βέβαιο ότι καμιά από τις γνωστότερες φωτογραφίες δεν είναι στημένη. Και η διαπίστωση έχει ουσιαστική σημασία για το ηθικό κύρος αυτών των φωτογραφιών. Η εμβληματική φωτογραφία φρίκης από τον πόλεμο του Βιετνάμ, τραβηγμένη από τον Χούιν Κονγκ Ουτ το 1972 σε κάποιο χωριό που μόλις έχει δεχτεί τον καταιονισμό αμερικανικών ναπάλμ, με παιδιά να τρέχουν στον δημόσιο δρόμο ουρλιάζοντας από πόνο, ανήκει στο βασίλειο των φωτογραφιών που είναι αδύνατο να έχουν στηθεί. Το ίδιο ισχύει έκτοτε και για τις πιο γνωστές φωτογραφίες από τους πιο φωτογραφημένους πολέμους. Το ότι υπήρξαν τόσο λίγες σκηνοθετημένες φωτογραφίες από τον πόλεμο του Βιετνάμ κι έπειτα υποδηλώνει πως οι φωτογράφοι υιοθετούν ανώτερα κριτήρια δημοσιογραφικής εντιμότητας. Αυτό ίσως εξηγείται εν μέρει από το ότι στο Βιετνάμ η τηλεόραση έγινε το καθοριστικό μέσο για να παρουσιαστούν εικόνες του πολέμου, και ο απτόητος φωτογράφος με τη Leica ή τη Nikon στο χέρι, δουλεύοντας αθέατος τις περισσότερες φορές, έπρεπε τώρα να υποστεί κοντά του τα τηλεοπτικά συνεργεία και να τα συναγωνιστεί: η μαρτυρία του πολέμου είναι πια μετά βίας μοναχικό εγχείρημα. Από τεχνική άποψη, οι δυνατότητες παραποίησης ή ηλεκτρονικής αλλοίωσης στις φωτογραφίες

είναι μεγαλύτερες από ποτέ – σχεδόν απεριόριστες. Η πρακτική όμως της επινόησης εντυπωσιακών ειδησεογραφικών φωτογραφιών, η σκηνοθεσία τους για τον φακό, δείχνει ότι κοντεύει να γίνει μια χαμένη τέχνη.

4

Το να συλλάβεις τον θάνατο τη στιγμή που συμβαίνει και να τον διατηρήσεις εσαεί στη μνήμη όλων είναι κάτι που μόνο ο φωτογραφικός φακός μπορεί να το κάνει, και οι φωτογραφίες που έχουν τραβηχτεί στη μάχη τη στιγμή του θανάτου (ή μόλις πριν) είναι από τις διασημότερες και τις συχνότερα ανατυπωμένες πολεμικές φωτογραφίες. Δεν υπάρχει καμιά υποψία για την αυθεντικότητα αυτού που παρουσιάζεται στη φωτογραφία την οποία τράβηξε ο Έντι Άνταμς (Eddie Adams) τον Φεβρουάριο του 1968, με τον αρχηγό της εθνικής αστυνομίας του Βορείου Βιετνάμ, τον ταξίαρχο στρατηγό Νγκουγέν Νγκοκ Λοάν, να πυροβολεί έναν ύποπτο Βιετκόνγκ σε κάποιον δρόμο της Σαϊγκόν. Παρ' όλα αυτά, ήταν σκηνοθετημένη – από τον στρατηγό Λοάν, ο οποίος είχε οδηγήσει τον αιχμάλωτο, με τα χέρια δεμένα πίσω, στον δρόμο όπου είχαν συγκεντρωθεί οι δημοσιογράφοι· δεν θα προχωρούσε τη δεδομένη στιγμή στην εκτέλεση με συνοπτικές διαδικασίες, αν δεν βρίσκονταν όλοι τους εκεί να την παρακολουθήσουν. Παίρνοντας θέση δίπλα στον αιχμάλωτό του έτσι που το δικό του προφίλ και το πρόσωπο του αιχμαλώτου να φαίνονται από τις μηχανές πίσω του, ο Λοάν σημάδεψε εξ επαφής. Η φωτογραφία του Άνταμς δείχνει τη στιγμή που φεύγει η σφαίρα· ο

νεκρός μορφάζει, δεν έχει αρχίσει ακόμα να πέφτει. Όσο για τον θεατή, τον θεατή που γράφει τώρα, ακόμα κι αν πέρασαν πολλά χρόνια από τότε που τραβήχτηκε αυτή η φωτογραφία, είναι γεγονός πως, όσο μεγάλο κι αν είναι το χρονικό διάστημα που κοιτάζει κανείς αυτά τα πρόσωπα, δεν θα μπορέσει να βρει πού τελειώνει το μυστήριο, και η απρέπεια, μιας τέτοιας συν-θέασης.

Κι ύστερα, ακόμα πιο ενοχλητική είναι η ευκαιρία που σου δίνεται να κοιτάζεις ανθρώπους οι οποίοι ξέρουν πως είναι καταδικασμένοι να πεθάνουν: παράδειγμα, η κρύπτη με τις 6.000 φωτογραφίες που τραβήχτηκαν μεταξύ 1975 και 1979 στην κρυφή φυλακή ενός πρώην γυμνασίου στην Τουόλ Σλενγκ, ένα προάστιο της Πνομ Πενχ, στη φονική αυτή στέγη για πάνω από δεκατέσσερις χιλιάδες Καμποτζιανούς με την κατηγορία πως ήταν είτε «διανοούμενοι» είτε «αντεπαναστάτες» – η μαρτυρία αυτής της αγριότητας αποτελεί ευγενική προσφορά των αρχειοφυλάκων των Κόκκινων Χμερ, οι οποίοι τους έβαζαν να φωτογραφηθούν ένας ένας πριν τους εκτελέσουν.[8] Η επιλογή απ' αυτές τις φωτογραφίες σ' ένα βιβλίο με τον τίτλο *Τα φονικά πεδία* (***The Killing Fields***) μας δίνει τη δυνατότητα, ύστερα από δεκαετίες, να κοιτάξουμε κι εμείς αυτά τα πρόσωπα που κοιτάζουν τον φακό – δηλαδή εμάς. Ο Ισπανός δημοκρατικός στρατιώτης μόλις έχει πεθάνει, αν πιστέψουμε τους ισχυρισμούς σχετικά μ' αυτήν τη φωτογραφία, την οποία τρά-

8. Η φωτογράφιση πολιτικών κρατουμένων και δήθεν αντεπαναστατών λίγο πριν εκτελεστούν υπήρξε σταθερή πρακτική και της Σοβιετικής Ένωσης στις δεκαετίες του 1930 και του 1940, όπως αποκαλύπτει πρόσφατη έρευνα στους φακέλους της ΝεΚαΒεΝτέ, στα αρχεία της Βαλτικής και της Ουκρανίας, καθώς και στα κεντρικά αρχεία της Λιουμπιάνκας.

βηξε ο Κάπα σε μικρή απόσταση από το θέμα του: βλέπουμε μόνο μια μορφή σε κόκκο, να αποκλίνει από τον φακό ενώ πέφτει, ένα σώμα κι ένα κεφάλι, μια δραστηριότητα. Αυτές οι Καμποτζιανές κι οι Καμποτζιανοί όλων των ηλικιών, μαζί τους και πολλά παιδιά, που φωτογραφίζονται από κοντά, συνήθως από τη μέση και πάνω, κοιτάζουν επ' άπειρον τον θάνατο –όπως στην *Τιμωρία του Μαρσύα* του Τισιανού, όπου το μαχαίρι του Απόλλωνα ετοιμάζεται επ' άπειρον να κατεβεί–, δολοφονούνται επ' άπειρον, αδικούνται επ' άπειρον. Κι ο θεατής είναι στην ίδια θέση με τον υπηρέτη πίσω από τον φακό· η εμπειρία είναι αηδιαστική. Το όνομα του φωτογράφου της φυλακής είναι γνωστό –Νχεμ Έιν– και μπορεί να παρατεθεί. Αυτοί τους οποίους φωτογράφισε, με το κατάπληκτο πρόσωπό τους, τον αποστεωμένο κορμό τους, την ετικέτα με τον αριθμό καρφιτσωμένη ψηλά στο πουκάμισο, παραμένουν ένα άθροισμα: ανώνυμα θύματα.

Ακόμα κι αν κατονομάζονταν όμως, «εμείς» αποκλείεται να τους γνωρίζαμε. Όταν σημειώνει η Γουλφ πως μία από τις φωτογραφίες που της έστειλαν δείχνει το πτώμα ενός άνδρα ή μιας γυναίκας τόσο κατακρεουργημένο, που θα μπορούσε κάλλιστα να ανήκει σε ψόφιο γουρούνι, θέλει να πει ότι η κλίμακα της φονικότητας του πολέμου καταστρέφει οτιδήποτε ταυτίζει τους ανθρώπους σαν άτομα, ακόμα και σαν ανθρώπινα όντα. Φυσικά, έτσι φαίνεται ο πόλεμος όταν τον βλέπει κανείς από μακριά, σαν εικόνα.

Τα θύματα, οι τεθλιμμένοι συγγενείς, οι καταναλωτές ειδήσεων – όλοι έχουν τη δική τους εγγύτητα ή απόσταση από τον πόλεμο. Οι ειλικρινέστερες αναπαραστάσεις του πολέμου, και των σωμάτων που τα έπληξε η καταστροφή, αφορούν αυτούς που μοιάζουν περισσότερο ξένοι, συνεπώς αποκλείεται να γίνουν γνωστοί. Όσο τα θέματα πλησιάζουν

στα οικεία χώματα, περιμένει κανείς από τους φωτογράφους να είναι πιο διακριτικοί.

Τον Οκτώβριο του 1862, έναν μήνα μετά τη μάχη του Αντιέταμ, όταν παρουσιάστηκαν οι φωτογραφίες που τράβηξε ο Γκάρντνερ και ο Ο'Σάλλιβαν στην γκαλερί του Μπρέιντυ στο Μανχάτταν, οι *New York Times* σχολίασαν:

> Οι ζωντανοί που συνωστίζονται στο Μπρόντγουεϊ ίσως ενδιαφέρονται πολύ λίγο για τους Νεκρούς του Αντιέταμ, φανταζόμαστε όμως ότι δεν θα σπρώχνονταν τόσο αδιάφορα στη μεγάλη λεωφόρο, ότι θα σεργιάνιζαν με λιγότερη άνεση, αν στο πεζοδρόμιο κείτονταν λίγα αιμορροούντα πτώματα, κατευθείαν από το πεδίο της μάχης. Ποδόγυροι θα ανασηκώνονταν και η φροντίδα στην επιλογή της διαδρομής θα ήταν προσεχτικότερη...

Παρόλο που ο ρεπόρτερ συμμερίζεται την αιώνια μομφή ότι αυτοί που επέζησαν στον πόλεμο είναι παγερά αδιάφοροι απέναντι στην οδύνη που βρίσκεται πέρα από τα στενά τους όρια, δεν παύει να αντιμετωπίζει με αντικρουόμενα αισθήματα την αμεσότητα της φωτογραφίας.

> Οι νεκροί στο πεδίο της μάχης μάς επισκέπτονται σπανιότατα, ακόμα και στα όνειρα. Στο πρόγευμα, βλέπουμε το πρωί τον κατάλογο νεκρών που δημοσιεύει η πρωινή εφημερίδα, αλλά αρνούμαστε να θυμηθούμε οτιδήποτε την ώρα του καφέ. Ο κ. Μπρέιντυ όμως φρόντισε να δούμε από κοντά την τρομερή πραγματικότητα και τη σοβαρότητα του πολέμου. Μπορεί να μην έφερε πτώματα να τα απλώσει μπροστά στην πόρτα μας και στους δρόμους, έκανε όμως κάτι πολύ παραπλήσιο... Αυτές οι φωτογραφίες έχουν μια τρομερή σαφήνεια. Με τη βοήθεια του μεγεθυντικού φακού μπορεί να διακρίνει κανείς ακόμα και τα χαρακτηριστικά των σκοτωμένων. Μετά βίας θα επιλέγαμε να επισκεφθούμε την γκαλερί αν κάποια

γυναίκα που σκύβει να δει τις φωτογραφίες αναγνώριζε σύζυγο, γιο ή αδελφό στις ακίνητες, άψυχες γραμμές των πτωμάτων που κείτονται έτοιμα για τα σκοτεινά ορύγματα.

Ο θαυμασμός συμβαδίζει με την αποδοκιμασία για τις εικόνες, εξαιτίας του πόνου που μπορεί να προκαλέσουν στα θηλυκού γένους συγγενικά πρόσωπα των νεκρών. Ο φακός φέρνει τον θεατή πιο κοντά, υπερβολικά κοντά· με το συμπλήρωμα ενός μεγεθυντικού φακού –διότι έχουμε να κάνουμε με διπλούς φακούς– η «τρομερή σαφήνεια» των φωτογραφιών προσφέρει αχρείαστη, απρεπή πληροφορία. Ωστόσο, ο ρεπόρτερ των *Times* δεν μπορεί να αντισταθεί στο μελόδραμα που του προσφέρουν οι λέξεις (τα «αιμορροούντα πτώματα» έτοιμα για τα «σκοτεινά ορύγματα»), τη στιγμή που επιπλήττει τον ανυπόφορο ρεαλισμό της εικόνας.

Στην εποχή του κινηματογραφικού φακού εγείρονται νέες απαιτήσεις για την πραγματικότητα. Το γνήσιο μπορεί να μην είναι αρκετά επίφοβο, οπότε πρέπει να ενταθεί· ή να ξαναπαιχτεί πειστικότερα. Έτσι, τα πρώτα επίκαιρα που γυρίστηκαν ποτέ για κάποια μάχη –ένα πολυδιαφημισμένο επεισόδιο στην Κούβα κατά τον αμερικανο-ισπανικό πόλεμο του 1898, η λεγόμενη Μάχη στον Λόφο του Σαν Χουάν– στην πραγματικότητα δείχνει μια επέλαση που σκηνοθετήθηκε λίγο αργότερα από τον συνταγματάρχη Θεόδωρο Ρούσβελτ και την εθελοντική μονάδα του ιππικού του, τους Άγριους Καβαλάρηδες για τους εικονολήπτες της Vitagraph, αφού η πραγματική επέλαση προς τον λόφο δεν κρίθηκε επαρκώς εντυπωσιακή μετά την κινηματογράφισή της. Ή πάλι, οι εικόνες ίσως παραείναι φοβερές, και πρέπει να απαγορευτούν εν ονόματι της κοσμιότητας ή του πατριωτισμού – όπως οι εικόνες που δείχνουν, χωρίς την κατάλληλη επιμέ-

ρους συγκάλυψη, τους νεκρούς μας. Η έκθεση των νεκρών, στο κάτω κάτω, είναι ενέργεια του εχθρού. Στον Πόλεμο των Μπόερς (1899-1902), μετά τη νίκη τους στο Σπάιον Κοπ τον Ιανουάριο του 1900, οι Μπόερς σκέφτηκαν πως θα ανύψωνε το ηθικό των στρατευμάτων τους αν κυκλοφορούσαν μια τρομαχτική φωτογραφία με νεκρούς Βρετανούς στρατιώτες. Αυτή η φωτογραφία, τραβηγμένη από κάποιον άγνωστο φωτογράφο τους δέκα μέρες μετά τη βρετανική ήττα, η οποία στοίχισε τη ζωή 1.300 στρατιωτών τους, είναι η ενοχλητικά αδιάκριτη άποψη ενός μεγάλου και ρηχού χαρακώματος με στοιβαγμένα άταφα πτώματα. Το ιδιαίτερα επιθετικό σ' αυτή την εικόνα είναι η απουσία τοπίου. Τον χώρο όλης της φωτογραφίας τον γεμίζει ο απέραντος κυκεώνας των πτωμάτων. Η αγανάκτηση των Βρετανών όταν έμαθαν γι' αυτή την έσχατη προσβολή των Μπόερς ήταν έντονη, αν και εκφράστηκε ψυχρά: η δημοσίευση παρόμοιων φωτογραφιών, δήλωνε ο ***Amateur Photographer***, «δεν εξυπηρετεί κανέναν χρήσιμο σκοπό και απευθύνεται μόνο στη νοσηρή πλευρά της ανθρώπινης φύσης».

Πάντοτε υπήρχε λογοκρισία, για χρόνια όμως παρέμενε ασυστηματοποίητη, στην ευχέρεια στρατηγών και πολιτικών ηγετών. Η πρώτη οργανωμένη απαγόρευση δημοσιογραφικής φωτογραφίας από το μέτωπο ήρθε κατά τον Πρώτο Παγκόσμιο πόλεμο· τόσο το γερμανικό όσο και το γαλλικό γενικό επιτελείο επέτρεπαν μόνο λίγες επιλεγμένες στρατιωτικές φωτογραφίες κοντά στις συγκρούσεις. (Η λογοκρισία Τύπου από το βρετανικό γενικό επιτελείο ήταν λιγότερο άκαμπτη.) Και χρειάστηκε να περάσουν άλλα πενήντα χρόνια, μαζί και η χαλάρωση της λογοκρισίας με την πρώτη τηλεοπτική κάλυψη πολέμου, για να καταλάβουμε τι αντίκτυπο μπορεί να έχουν οι σοκαριστικές φωτογραφίες

στο εγχώριο κοινό. Κατά την περίοδο του Βιετνάμ η πολεμική φωτογραφία είχε όλες τις προδιαγραφές για να εξελιχθεί σε κριτική του πολέμου. Οι συνέπειες ήταν αναπόφευκτες: τα κυρίαρχα μέσα δεν αναλαμβάνουν να κάνουν τον κόσμο να αισθάνεται ενοχλημένος για τις συρράξεις που έχουν οδηγήσει στη στρατολόγησή του, πόσο μάλλον να διαδώσουν την προπαγάνδα κατά της διεξαγωγής του πολέμου.

Έκτοτε, η λογοκρισία –με την ευρύτερη έννοια, την αυτολογοκρισία, αλλά και η λογοκρισία που επιβάλλεται από τους στρατιωτικούς– έχει βρει πολλούς και σημαίνοντες υποστηρικτές. Στην αρχή της βρετανικής εκστρατείας στα νησιά Φώκλαντ, τον Απρίλιο του 1982, η κυβέρνηση της Μάργκαρετ Θάτσερ χορήγησε δικαίωμα πρόσβασης μόνο σε δύο φωτορεπόρτερ –ανάμεσα στους απορριφθέντες ήταν και μια αυθεντία στην πολεμική φωτογραφία, ο Ντον ΜακΚάλλιν– και μόνο τρεις δέσμες φιλμ έφτασαν στο Λονδίνο πριν από την ανακατάληψη των νησιών τον Μάιο. Η άμεση τηλεοπτική μετάδοση απαγορευόταν. Τέτοιοι περιορισμοί στην πληροφόρηση μιας βρετανικής στρατιωτικής επιχείρησης είχαν να επιβληθούν από τον Κριμαϊκό πόλεμο. Αποδείχτηκε δυσκολότερο για τις αμερικανικές αρχές να αντιγράψουν τους θατσερικούς ελέγχους στην πληροφόρηση σχετικά με τις δικές τους περιπέτειες στο εξωτερικό. Στον Πόλεμο του Κόλπου, το 1991, οι Αμερικανοί αξιωματούχοι προώθησαν εικόνες τεχνολογικού πολέμου: ο ουρανός πάνω από τους ετοιμοθάνατους, γεμάτος φωτεινά ίχνη βλημάτων και οβίδων – εικόνες που έδειχναν την απόλυτη στρατιωτική υπεροχή της Αμερικής απέναντι στους εχθρούς της. Οι Αμερικανοί τηλεθεατές δεν επιτρεπόταν να δουν τα φιλμ που είχε αποκτήσει το NBC (και αρνήθηκε τότε να τα προβάλει) και έδειχναν πόση βία συνεπαγόταν αυτή η υπεροχή: τη

μοίρα χιλιάδων Ιρακινών κληρωτών που, εγκαταλείποντας την Πόλη του Κουβέιτ στο τέλος του πολέμου, στις 27 Φεβρουαρίου, βομβαρδίζονταν με εκρηκτικά, ναπάλμ, ομοβροντίες ραδιενεργού απεμπλουτισμένου ουρανίου και δέσμες βομβών ενώ κατευθύνονταν βόρεια, πεζή και με φάλαγγες, καθ' οδόν για τη Βασόρα στο Ιράκ – μια σφαγή που την περιέγραψε με διαβόητο τρόπο ένας Αμερικανός αξιωματικός σαν «κυνήγι γαλοπούλας». Και οι περισσότερες επιχειρήσεις στο Αφγανιστάν στα τέλη του 2001 ήταν απαγορευμένες για τους φωτορεπόρτερ.

Οι όροι προκειμένου να επιτραπεί η χρήση φωτογραφικών μηχανών στο μέτωπο για μη στρατιωτικούς σκοπούς έγιναν πολύ πιο αυστηροί από τη στιγμή που ο πολεμος έγινε μια δραστηριότητα που ασκείται με όλο και πιο ακριβείς οπτικές συσκευές για τον εντοπισμό του εχθρού. Δεν υπάρχει πόλεμος χωρίς φωτογραφία, παρατήρησε το 1930 εκείνος ο σημαντικός εστέτ του πολέμου, ο Ερνστ Γιούνγκερ, εξευγενίζοντας έτσι την ακατάσχετη ταύτιση του φακού με το όπλο, τον άνθρωπο που τραβάει τη σκανδάλη με τον άνθρωπο που τραβάει φωτογραφίες. Οι εχθροπραξίες και οι φωτογραφίσεις είναι ανάλογες δραστηριότητες: «Πρόκειται για την ίδια αντίληψη· μόνο που εδώ τα όπλα καταστροφής εντοπίζουν τον εχθρό με χρονική και τοπική ακρίβεια» έγραφε ο Γιούνγκερ, «ενώ η όλη προσπάθεια γίνεται για να διατηρηθεί το μεγάλο ιστορικό γεγονός με θαυμαστή λεπτομέρεια».[9]

---

9. Έτσι, δεκατρία χρόνια πριν από την καταστροφή της Γκερνίκας, ο Άρθουρ Χάρρις, αργότερα αρχηγός της Διοίκησης Βομβαρδιστικών στη βρετανική Βασιλική Πολεμική Αεροπορία κατά τον Δεύτερο Παγκόσμιο πόλεμο, τότε απλώς επισμηναγός της ίδιας αεροπορικής δύναμης στο

Ο επιλεγμένος τρέχων αμερικανικός τρόπος πολεμικής σύγκρουσης έχει αναπτυχθεί με βάση αυτό το πρότυπο. Η τηλεόραση, που η πρόσβασή της στη σκηνή περιορίζεται από τους κυβερνητικούς ελέγχους και την αυτολογοκρισία, σερβίρει τον πόλεμο σε μορφή εικόνων. Ο ίδιος ο πόλεμος διεξάγεται το δυνατόν πιο μακριά, με βομβαρδισμούς που οι στόχοι τους βρίσκονται σε απόσταση ολόκληρων ηπείρων και επιλέγονται με βάση τη στιγμιαία μεταβίβαση πληροφορίας και την τεχνολογία οπτικοποίησης: οι καθημερινές επιχειρήσεις βομβαρδισμών στο Αφγανιστάν, στα τέλη του 2001 και στις αρχές του 2002, κατευθύνονταν από την Κεντρική Διοίκηση των ΗΠΑ στην Τάμπα της Φλόριντας. Σκοπός είναι να προκληθούν όσο το δυνατόν περισσότερες κολαστήριες απώλειες στην άλλη πλευρά, ελαχιστοποιώντας παράλληλα τις ευκαιρίες του εχθρού να προκαλέσει την παραμικρότερη απώλεια σε ανθρώπινο υλικό· οι Αμερικανοί και οι συμμαχικοί στρατιώτες που χάνουν τη ζωή τους σε οδικά ατυχήματα ή από «φιλικά πυρά» (κατά τον γνωστό ευφημισμό) λαμβάνονται και ταυτόχρονα δεν λαμβάνονται υπόψη.

Την εποχή των τηλεελεγχόμενων πολέμων εναντίον αναρίθμητων εχθρών της αμερικανικής δύναμης, οι στρατηγι-

Ιράκ, περιέγραψε την αεροπορική εκστρατεία για τη συντριβή των ανυπότακτων γηγενών αυτής της νέας αγγλικής αποικίας, με πλήρεις φωτογραφικές αποδείξεις για την επιτυχία της αποστολής. «Οι Άραβες και οι Κούρδοι» έγραφε το 1924 «γνωρίζουν πια τι σημαίνει πραγματικός βομβαρδισμός σ' ό,τι αφορά ανθρώπινες απώλειες και υλικές ζημίες· γνωρίζουν πια ότι εντός σαρανταπέντε λεπτών ένα ολόκληρο χωριό (βλέπε συνημμένες φωτογραφίες από το Κουσάν-αλ-Ατζάζα) μπορεί να σαρωθεί από τον χάρτη και το ένα τρίτο των κατοίκων του να σκοτωθεί με τέσσερα ή πέντε πολυβόλα τα οποία δεν τους προσφέρουν πραγματικό στόχο, ούτε ευκαιρία για πολεμική δόξα, ούτε αποτελεσματικό τρόπο διαφυγής.»

κές για το τι θα δει το κοινό και τι δεν θα δει δεν έχουν ακόμα καταλήξει κάπου. Οι παραγωγοί τηλεοπτικών ειδήσεων και οι συντάκτες εφημερίδων και περιοδικών αποφασίζουν καθημερινά ποια θα είναι η θέση τους στην αμφιταλαντευόμενη κοινή συναίνεση όσον αφορά τα όρια της δημόσιας πληροφόρησης. Συχνά οι αποφάσεις τους έχουν μορφή κρίσεων περί «καλού γούστου» – πάντοτε καταπιεστικό κριτήριο όταν το επικαλούνται οι θεσμοί. Η παραμονή εντός των ορίων του καλού γούστου ήταν η πρωταρχική δικαιολογία για να μη δημοσιευτεί καμιά από τις φριχτές φωτογραφίες νεκρών που είχαν τραβηχτεί στον χώρο του Παγκόσμιου Κέντρου Εμπορίου αμέσως μετά την επίθεση της 11ης Σεπτεμβρίου του 2001. (Οι ταμπλόιντ συνήθως είναι τολμηρότερες από τις άλλες εφημερίδες όσον αφορά τη δημοσίευση αποτρόπαιων εικόνων· η φωτογραφία ενός κομμένου χεριού μες στα χαλάσματα του Παγκόσμιου Κέντρου Εμπορίου εμφανίστηκε στην τελευταία έκδοση της *Daily News* της Νέας Υόρκης, λίγο μετά την επίθεση· μάλλον δεν δημοσιεύτηκε σε καμιά άλλη εφημερίδα.) Και τα τηλεοπτικά νέα, με πολύ ευρύτερο κοινό και συνεπώς με μεγαλύτερη ανταπόκριση στις πιέσεις των διαφημιστών, λειτουργεί κάτω από ακόμα πιο αυστηρούς, ως επί το πλείστον αυτοαστυνομευόμενους περιορισμούς σε σχέση με το τι είναι «σωστό» να βγει στον αέρα. Αυτή η νεοφανής επιμονή στο καλό γούστο, ιδιαίτερα σε μια κουλτούρα διαποτισμένη από ερεθίσματα για χαμηλότερα κριτήρια γούστου, μπορεί να προκαλεί απορίες. Έχει όμως λογική, αν την εννοήσουμε σαν συγκάλυψη πληθώρας ευθυνών και ανησυχιών περί δημόσιας τάξης και δημόσιου φρονήματος που δεν κατονομάζονται, καθώς και σαν κατάδειξη, εκτός των άλλων, της ανικανότητας να διατυπώσουμε ή να προασπίσουμε την παραδοσιακή συν-

θήκη του τρόπου με τον οποίο πενθούμε. Τι μπορούμε να δείξουμε, τι δεν μπορούμε να δείξουμε – ελάχιστα ζητήματα προκαλούν περισσότερο δημόσιο θόρυβο.

Το άλλο επιχείρημα που χρησιμοποιείται συχνά για την απαγόρευση φωτογραφιών επικαλείται τα δικαιώματα των συγγενών. Όταν μια καθημερινή εφημερίδα της Βοστόνης έστειλε on-line για πολύ μικρό χρονικό διάστημα ένα προπαγανδιστικό βίντεο που έγινε στο Πακιστάν μετά την απαγωγή του Αμερικανού δημοσιογράφου Ντάνιελ Περλ, και έδειχνε την «ομολογία» του (πως είναι Εβραίος) και κατόπιν την τελετουργική σφαγή του στο Καράτσι, αρχές του 2002, ξεσηκώθηκε εντονότατη διαμάχη όπου, απέναντι στο δικαίωμα της χήρας να μην υποστεί κι άλλον πόνο, αντέταξαν το δικαίωμα της εφημερίδας να τυπώσει και να στείλει κάτι που το θεωρούσε δικαίωμα του κοινού και σωστό να το δούμε όλοι. Πολύ σύντομα το βίντεο αποσύρθηκε off-line. Προφανώς και οι δυο πλευρές μεταχειρίστηκαν τα τριάμισι λεπτά φρίκης μόνο σαν πορνογραφική ταινία-σφήνα. Απ' αυτή τη διαμάχη κανένας δεν έμαθε ότι το βίντεο είχε διαφορετικό μήκος, ένα μοντάζ από συνήθεις κατηγορίες (λόγου χάρη, εικόνες του Αριέλ Σαρόν να κάθεται με τον πρόεδρο Μπους στον Λευκό Οίκο, παιδιά Παλαιστινίων να σκοτώνονται σε επιθέσεις Ισραηλινών), πως ήταν μια πολιτική διατριβή και τελείωνε με φοβερές απειλές κι έναν κατάλογο με συγκεκριμένα αιτήματα – πράγμα που σημαίνει πως ίσως άξιζε τον κόπο να το υποφέρει κανείς όλο (αν το άντεχε) για να αντιμετωπίσει την ιδιαίτερη εμπάθεια και αδιαλλαξία των δυνάμεων που δολοφόνησαν τον Περλ. Είναι πιο εύκολο όμως να σκεφτόμαστε πως ο εχθρός είναι απλώς ένας άγριος που σκοτώνει, κι ύστερα κρατάει ψηλά το κεφάλι της λείας του για να το δουν όλοι.

Σχετικά με τους νεκρούς μας υπήρχε πάντοτε η ισχυρή απαγόρευση να μη δείχνεται το πρόσωπο γυμνό. Οι φωτογραφίες που τράβηξε ο Γκάρντνερ και ο Ο'Σάλλιβαν εξακολουθούν να σοκάρουν, επειδή οι Ενωτικοί και οι Ομοσπονδιακοί στρατιώτες είναι ανάσκελα, με το πρόσωπο ορισμένων απολύτως ορατό. Έκτοτε πέρασαν πολλοί πόλεμοι, και οι Αμερικανοί στρατιώτες που έπεσαν στο πεδίο της μάχης δεν επιδείχτηκαν άλλη φορά σε κανένα σοβαρό έντυπο, ώς τον Σεπτέμβριο του 1943, όταν το *Life* δημοσίευσε μια φωτογραφία του Τζορτζ Στροκ (George Strock) που γκρέμισε το ταμπού –αρχικά την είχαν παρακρατήσει οι στρατιωτικοί λογοκριτές– και η οποία έδειχνε τρεις στρατιώτες σκοτωμένους στην ακτή, σε μια απόβαση στη Νέα Γουινέα. (Παρόλο που οι «Νεκροί στρατιώτες στην παραλία Μπούνα» κατά κανόνα λέγεται ότι δείχνουν τρεις φαντάρους πεσμένους με το πρόσωπο στην υγρή άμμο, η αλήθεια είναι πως ο ένας είναι ξαπλωμένος ανάσκελα, απλώς η γωνία απ' όπου τραβήχτηκε η φωτογραφία τού κρύβει το κεφάλι.) Την εποχή της απόβασης στη Γαλλία –στις 6 Ιουνίου του 1944– φωτογραφίες από ανώνυμους Αμερικανούς πεσόντες είχαν εμφανιστεί σε αρκετά ειδησεογραφικά περιοδικά, πάντοτε όμως μπρούμυτα, ή καλυμμένοι, ή με το πρόσωπο στραμμένο αλλού. Αυτή την αξιοπρέπεια δεν το θεώρησαν αναγκαίο να την παραχωρήσουν στους άλλους.

Όσο πιο μακρινό ή εξωτικό το μέρος, τόσο είναι πιθανότερο πως θα έχουμε πλήρη μετωπική θέα των νεκρών και των ετοιμοθάνατων. Έτσι, η μετα-αποικιακή Αφρική υπάρχει στη συνείδηση του ευρύτερου κοινού των πλούσιων χωρών –πέρα από τη σέξι μουσική της– κυρίως σαν διαδοχή από αλησμόνητες φωτογραφίες θυμάτων με τεράστια μάτια, αρχίζοντας από τις μορφές του λιμού της Μπιάφρας προς τα

τέλη της δεκαετίας του 1960 και φτάνοντας στους επιζώντες της γενοκτονίας σχεδόν ενός εκατομμυρίου Τούτσι της Ρουάντας το 1944 και, ύστερα από λίγα χρόνια, στα παιδιά και τους ενηλίκους με τα κομμένα μέλη στη διάρκεια του προγράμματος μαζικής τρομοκρατίας που οργάνωσαν οι RUF, οι ανταρτικές δυνάμεις στη Σιέρρα Λεόνε. (Πιο πρόσφατα, οι φωτογραφίες από την αφρικανική ήπειρο δείχνουν ολόκληρες οικογένειες πενόμενων χωρικών να πεθαίνουν από AIDS.) Αυτές οι εικόνες μεταφέρουν διπλό μήνυμα. Δείχνουν μια οδύνη που είναι προσβλητική, άδικη, μια οδύνη που θα 'πρεπε να διορθωθεί. Επιβεβαιώνουν πως σ' αυτό το μέρος συμβαίνουν αυτά τα πράγματα. Η πανταχού παρουσία αυτών των φωτογραφιών, και αυτής της φρίκης, αναγκαστικά ενισχύει την πίστη ότι η τραγωδία στις αναλφάβητες ή καθυστερημένες –δηλαδή, φτωχές– περιοχές του κόσμου είναι αναπότρεπτη.

Ανάλογες αγριότητες και δυστυχίες συνέβαιναν κάποτε και στην Ευρώπη· αγριότητες που ξεπερνούν σε όγκο και σε φρίκη οτιδήποτε μπορεί να μας δείξουν σήμερα από τις φτωχές περιοχές του κόσμου, μόλις πριν από 60 χρόνια γίνονταν στην Ευρώπη. Φαίνεται όμως πως η φρίκη εγκατέλειψε τα μέρη της Ευρώπης, τα εγκατέλειψε για όσο διάστημα χρειαζόταν ώστε η σημερινή ειρήνευση ανάμεσα στα κράτη της να μοιάζει αναπότρεπτη. (Το ότι ήταν δυνατόν να υπάρξουν επί ευρωπαϊκού εδάφους στρατόπεδα θανάτου και πολιορκίες και πολίτες σφαγιασμένοι κατά χιλιάδες και πεταμένοι σε συλλογικούς τάφους 50 χρόνια μετά το τέλος του Δεύτερου Παγκόσμιου πολέμου έδωσε στον πόλεμο της Βοσνίας και τη φονική εκστρατεία των Σέρβων στο Κοσσυφοπέδιο το ειδικό, αναχρονιστικό ενδιαφέρον τους. Ένας όμως από τους κυριότερους τρόπους με

τους οποίους καταλαβαίνουμε τα εγκλήματα πολέμου που διαπράχτηκαν στη νοτιοανατολική Ευρώπη κατά τη δεκαετία του 1990 ήταν να λέμε ότι στο κάτω κάτω τα Βαλκάνια δεν υπήρξαν ποτέ μέρος της Ευρώπης.) Εν γένει, σε δημοσιευμένες φωτογραφίες, τα σώματα με σοβαρούς τραυματισμούς είναι ή από την Ασία ή από την Αφρική. Αυτό το δημοσιογραφικό έθιμο έχει κληρονομήσει την προαιώνια πρακτική που θέλει να εκτίθενται εξωτικά –δηλαδή, αποικισμένα– ανθρώπινα όντα: Αφρικανοί και κάτοικοι μακρινών ασιατικών χωρών επιδεικνύονταν σαν ζώα του ζωολογικού κήπου σε εθνολογικές εκθέσεις που παρουσιάζονταν στο Λονδίνο, στο Παρίσι και σε άλλες ευρωπαϊκές πρωτεύουσες από τον 16ο αιώνα ώς τις αρχές του 20ού. Στην *Τρικυμία*, όταν ο Τρίνκουλος συναντάει τον Κάλιμπαν, η πρώτη του σκέψη είναι πως θα μπορούσε να εκτεθεί στο Λονδίνο: «ακόμα κι ένας παλιάτσος θα έδινε τον ασημένιο οβολό του... Ενώ δεν δίνουν ούτε πεντάρα να ανακουφιστεί ένας κουτσός ζητιάνος, είναι ικανοί να σκάσουν και δεκάρικο για να δουν έναν πεθαμένο Ινδό».[10] Η έκθεση με φωτογραφίες από αγριότητες που επιβάλλονται σε ανθρώπους με σκουρότερο δέρμα σε εξωτικές χώρες συνεχίζει αυτή την προσφορά, λησμονώντας όλες τις εκτιμήσεις που αποτρέπουν παρόμοιες επιδείξεις δικών μας θυμάτων βίας· διότι ο άλλος, ακόμα κι όταν δεν είναι εχθρός, θεωρείται απλώς κάποιος που τον βλέπουμε, όχι κάποιος που βλέπει κι αυτός (όπως εμείς). Οπωσδήποτε όμως ο στρατιώτης των Ταλιμπάν που ικετεύει για τη ζωή του και που η μοίρα του απεικονίστηκε σε δεσπόζουσα θέση στους *New York Times* είχε κι αυτός γυναίκα, παιδιά, γονείς, αδελφές κι αδελφούς,

10. (Σ.τ.μ.) Σαίξπηρ, *Η Τρικυμία*, 2η Πράξη, 2η Σκηνή.

και κάποιος απ' όλους αυτούς θα μπορούσε μια μέρα να δει τυχαία τις τρίχρωμες φωτογραφίες του άντρα, πατέρα, γιου κι αδελφού τη στιγμή που τον σκοτώνουν – αν δεν τον έχει δει ήδη.

5

Στον πυρήνα κάθε σύγχρονης προσδοκίας και κάθε σύγχρονου αισθήματος ηθικής βρίσκεται η πεποίθηση πως ο πόλεμος αποτελεί εκτροπή, εννοείται ακατανίκητη. Ότι κανόνας είναι η ειρήνη, εννοείται ανέφικτη. Φυσικά, στην ιστορία δεν είχαν αυτή την άποψη για τον πόλεμο. Κανόνας άλλοτε ήταν ο πόλεμος και εξαίρεση η ειρήνη.

Οι ακριβέστατες περιγραφές του τρόπου με τον οποίο τραυματίζονται και σκοτώνονται τα σώματα στη μάχη αποτελούν συνηθισμένη κορύφωση στις ιστορίες που αφηγείται η *Ιλιάδα*. Ο πόλεμος θεωρείται αμετανόητη δραστηριότητα των ανδρών, που ουδέποτε την αποτρέπει η συσσώρευση καταστροφών και βασάνων που προκαλεί· και για να αναπαρασταθεί ο πόλεμος με λόγια ή με εικόνες απαιτείται ισχυρή, αταλάντευτη αμεροληψία. Όταν ο Λεονάρντο ντα Βίντσι δίνει οδηγίες για έναν πολεμικό πίνακα, επιμένει να έχουν οι καλλιτέχνες το κουράγιο και τη φαντασία να δείξουν τον πόλεμο σε όλη του τη φρίκη.

Κάντε χλομούς τους κατακτημένους και ηττημένους, με ανασηκωμένα και πλεγμένα τα φρύδια, και το δέρμα στο μέτωπό τους αυλακωμένο από τον πόνο… και τα δόντια ανοιχτά όπως

όταν φωνάζει κανείς στον θρήνο... Κάντε τούς νεκρούς σκεπασμένους ή μισοσκεπασμένους με χώμα... και το αίμα να φαίνεται από το έντονο χρώμα του ενώ κυλάει σαν κυματιστό ρυάκι από το πτώμα στο έδαφος. Άλλους σε επιθανάτια αγωνία να τρίζουν τα δόντια, να γυρίζουν πάνω τα μάτια, να σφίγγουν τις γροθιές τους πάνω στο σώμα τους και να 'ναι τα πόδια τους παραμορφωμένα.

Τον ζωγράφο τον απασχολεί μήπως δεν είναι αρκετά ενοχλητικές οι εικόνες που επινοούνται: ούτε πολύ συγκεκριμένες, ούτε πολύ λεπτομερείς. Ο οίκτος μπορεί να συνεπάγεται μια ηθική κρίση αν, όπως ισχυρίζεται ο Αριστοτέλης, θεωρήσουμε ότι οφείλουμε να αισθανόμαστε οίκτο μόνο απέναντι σ' εκείνους οι οποίοι υφίστανται μια δυστυχία που δεν τους αξίζει. Ο οίκτος όμως, κάθε άλλο παρά δίδυμος αδελφός του φόβου στα δράματα της σαρωτικής δυστυχίας, μοιάζει να διαλύεται –να απομακρύνεται– με τον φόβο, ενώ ο φόβος (το δέος, ο τρόμος) συνήθως καταφέρνει να κατακλύσει τον οίκτο. Ο Λεοντάρντο ντα Βίντσι προτείνει να είναι κυριολεκτικά ανελέητη η ματιά του καλλιτέχνη. Η εικόνα πρέπει να απωθεί, και σ' αυτή την terribilità κρύβεται ένα προκλητικό είδος ωραίου.

Όταν λέγεται ότι ένα αιματηρό τοπίο μάχης θα μπορούσε να είναι όμορφο –στην υψηλή, την τρομαχτική ή την τραγική έκφανση του ωραίου– πρόκειται για κοινοτοπία που αναφέρεται σε εικόνες πολέμου φτιαγμένες από καλλιτέχνες. Αυτή όμως η άποψη δεν στέκει όταν εφαρμοστεί σε φωτογραφικές εικόνες: το να βρίσκει κανείς ωραίες τις πολεμικές φωτογραφίες μοιάζει μάλλον αναισθησία. Παρ' όλα αυτά, το τοπίο της καταστροφής δεν παύει να είναι τοπίο. Υπάρχει ομορφιά στα ερείπια. Έμοιαζε επιπολαιότητα, βλασφημία

να αναγνωρίζει κανείς την ομορφιά των φωτογραφιών με τα ερείπια του Παγκόσμιου Κέντρου Εμπορίου τους μήνες αμέσως μετά την επιδρομή. Το πολύ που τολμούσαν να πουν οι άνθρωποι ήταν πως οι φωτογραφίες φαίνονταν «εξωπραγματικές» – εναγώνιος ευφημισμός που πίσω του ζάρωνε η ατιμασμένη έννοια του ωραίου. Πολλές φωτογραφίες όμως ήταν όντως ωραίες – ιδίως όσες είχαν τραβηχτεί από βετεράνους φωτογράφους, όπως ο Gilles Peress, η Susan Meiselas, ο Joel Meyerowitz και άλλοι. Ο ίδιος ο τόπος, το συλλογικό νεκροταφείο που είχε πάρει την ονομασία «Ground Zero», μόνο ωραίος δεν ήταν. Οι φωτογραφίες έχουν την τάση να μεταμορφώνουν, όποιο κι αν είναι το θέμα τους· και μπορεί κάτι να είναι ωραίο σαν εικόνα –ή τρομαχτικό, ή ανυπόφορο, ή και εντελώς υποφερτό–, ενώ στην πραγματική ζωή δεν είναι.

Αυτό καταφέρνει η τέχνη, να μεταμορφώνει· η φωτογραφία όμως που είναι μαρτυρία του ολέθριου και του επιλήψιμου δέχεται δριμύτατη κριτική αν εμφανίζεται σαν «αισθητική»· δηλαδή, αν προσεγγίζει πολύ την τέχνη. Η διπλή δύναμη της φωτογραφίας –να παράγει τεκμήρια και να δημιουργεί έργα οπτικής τέχνης– προκάλεσε μερικές αξιοσημείωτες υπερβολές σχετικά με το τι πρέπει ή δεν πρέπει να κάνουν οι φωτογράφοι. Τελευταία, η πιο διαδεδομένη υπερβολή θεωρεί πως οι δύο πλευρές αυτής της δύναμης είναι αντίθετες. Οι φωτογραφίες που απεικονίζουν οδύνη δεν πρέπει να είναι ωραίες, όπως και οι λεζάντες δεν πρέπει να ηθικολογούν. Σύμφωνα μ' αυτή την άποψη, μια ωραία φωτογραφία αποσπά την προσοχή από το αφυπνιστικό θέμα και τη στρέφει προς το ίδιο το μέσο, διακυβεύοντας μ' αυτό τον τρόπο το κύρος που έχει η φωτογραφία σαν τεκμήριο. Η φωτογραφία στέλνει ετερόκλητα μηνύματα. Σταματήστε

αυτή την κατάσταση, μας προτρέπει. Από την άλλη όμως αναφωνεί: Τι θέαμα![11]

Πάρτε μια από τις οδυνηρότερες φωτογραφίες του Πρώτου Παγκόσμιου πολέμου: μια σειρά Άγγλοι στρατιώτες που έχουν τυφλωθεί από δηλητηριώδη αέρια -καθένας ακουμπάει το χέρι του στον αριστερό ώμο του μπροστινού του- και σέρνουν το βήμα προς τον σταθμό παροχής ιατρικής βοήθειας. Θα μπορούσε να είναι εικόνα από κάποια εκρηκτική ταινία για τον πόλεμο - τη *Μεγάλη παρέλαση* (1925) του Κινγκ Βιντόρ, το ***Westfront*** (1918) του Παμπστ, το *Ουδέν νεότερον από το δυτικό μέτωπο* του Λιούις Μάιλστοουν ή την *Πρωινή περίπολο* του Χάουαρντ Χωκς (και οι δύο του 1930). Το γεγονός ότι η πολεμική φωτογραφία αναδρομικά μοιάζει να εμπνέει και παράλληλα να σφραγίζει την ανασύνθεση σκηνών μάχης σε σημαντικές πολεμικές ταινίες έχει αρχίσει να υπονομεύει το εγχείρημα του φωτογράφου. Την αυθεντικότητα της βραβευμένης αναδημιουργίας της απόβασης στην ακτή Όμαχα, στη *Διάσωση του στρατιώτη Ράιαν* του Στήβεν Σπίλμπεργκ, τη διασφάλιζε το ότι βασίστηκε, ανάμεσα σε άλλες πηγές, και στις

11. Οι φωτογραφίες από το Μπέργκεν-Μπέλσεν, το Μπούχενβαλντ και το Νταχάου, που τραβήχτηκαν τον Απρίλιο και τον Μάιο του 1945 από ανώνυμους μάρτυρες και στρατιωτικούς φωτογράφους, φαίνονται πιο έγκυρες από τις «καλύτερες» επαγγελματικές φωτογραφίες τις οποίες τράβηξαν δύο διάσημες επαγγελματίες, η Μάργκαρετ Μπερκ-Γουάιτ (**Margaret Bourke-White**) και η Λη Μίλλερ (**Lee Miller**). Η κριτική όμως κατά της επαγγελματικής ματιάς στην πολεμική φωτογραφία δεν είναι πρόσφατη άποψη. Ο Γουόκερ Ήβανς (**Walker Evans**), για παράδειγμα, απεχθανόταν τη δουλειά της Μπερκ-Γουάιτ. Αλλά ο Ήβανς, που φωτογράφισε φτωχούς Αμερικανούς αγρότες για ένα βιβλίο με τον έντονα ειρωνικό τίτλο *Αίνος διασήμων ανδρών*, δεν θα έπαιρνε ποτέ του φωτογραφία κάποιον διάσημο.

φωτογραφίες που είχε τραβήξει με απέραντο θάρρος ο Ρόμπερτ Κάπα στη διάρκεια εκείνης της επιχείρησης. Μια πολεμική φωτογραφία όμως δεν δείχνει αυθεντική, ακόμα και αν δεν υπάρχει τίποτα σκηνοθετημένο, όταν μοιάζει με καρέ κινηματογραφικής ταινίας. Ένας φωτογράφος που ειδικεύεται στην παγκόσμια δυστυχία (χωρίς να περιορίζεται μόνο στις συνέπειες του πολέμου), ο Σεμπαστιάο Σαλγάδο, υπήρξε βασικός στόχος της νέας εκστρατείας κατά της μη αυθεντικότητας του ωραίου. Ο Σαλγάδο, ιδιαίτερα με το επταετές σχέδιο που το ονομάζει «Μεταναστεύσεις: Η ανθρωπότητα σε μεταβατική περίοδο», έχει υποστεί σφοδρή επίθεση με την κατηγορία ότι δημιουργεί θεαματικές, εξαιρετικά προσεγμένες, μεγάλες εικόνες που λέγεται πως είναι «κινηματογραφικές».

Η ηθοπλαστική ρητορική του τύπου Η Οικογένεια του Ανθρώπου[12] που περιβάλλει τις εκθέσεις και τα βιβλία του Σαλγάδο έχει λειτουργήσει σε βάρος των φωτογραφιών, όσο άδικο κι αν είναι αυτό. (Μπορεί να βρει κανείς πολλή αερολογία σε δηλώσεις ορισμένων από τους θαυμασιότερους στρατευμένους φωτογράφους – και να την αγνοήσει.) Οι φωτογραφίες του Σαλγάδο έχουν επιπλέον αντιμετωπίσει την καυστική κριτική εκείνων που αντιδρούν στα εμπορικά πλαίσια στα οποία κατά κανόνα παρουσιάζονται τα πορτρέτα δυστυχίας που φιλοτεχνεί. Το πρόβλημα όμως βρίσκεται

12. (Σ.τ.μ.) *The Family of Man*, τίτλος μεγάλης έκθεσης που οργάνωσε ο λουξεμβουργιανής καταγωγής Αμερικανός φωτογράφος Edward Steichen (1879-1973) στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης της Νέας Υόρκης το 1955, και κατόπιν την παρουσίασε σε παγκόσμια περιοδεία. Ο φωτογράφος είναι γνωστός στην Ελλάδα από τη φωτογραφία που τράβηξε στα προπύλαια του Παρθενώνα με την Ισιδώρα Ντάνκαν και τους χορευτές της το 1921.

στις ίδιες τις φωτογραφίες, όχι πώς και πού εκτίθενται: στο ότι επικεντρώνονται στους ανίσχυρους, σ' όλους αυτούς που έχουν καταντήσει ανίσχυροι. Ενδεικτικό είναι ότι οι ανίσχυροι δεν κατονομάζονται στις λεζάντες. Το πορτρέτο που αρνείται να δώσει όνομα στο θέμα του γίνεται συνένοχο, έστω από αμέλεια, με τη λατρεία της διασημότητας, η οποία έχει τροφοδοτήσει μια ακόρεστη δίψα για το αντίθετο είδος φωτογραφίας: όταν όνομα έχουν μόνο οι διάσημοι, οι υπόλοιποι υποβιβάζονται σε αντιπροσωπευτικά δείγματα της δουλειάς τους, της εθνικότητάς τους, της δυσπραγίας τους. Οι φωτογραφίες των μεταναστών του Σαλγάδο, τραβηγμένες σε 39 χώρες, συγκεντρώνουν κάτω από τον ίδιο τίτλο πλήθος διαφορετικές αιτίες και διαφορετικά είδη αθλιότητας. Μεγαλώνοντας δυσανάλογα την οδύνη, με το να την παγκοσμιοποιούν, μπορεί να παροτρύνουν τους θεατές να αισθανθούν ότι έπρεπε να «ενδιαφερθούν» περισσότερο οι ίδιοι. Επιπλέον, τους καλούν να αισθανθούν ότι τα βάσανα και οι δυστυχίες είναι τόσο απέραντες, τόσο αμετάκλητες, τόσο επικές, που αποκλείεται να αλλάξουν σημαντικά με μια οποιαδήποτε τοπική, πολιτική παρέμβαση. Με θέμα τέτοιας κλίμακας, η συμπόνια μπορεί μόνο να ακινητοποιηθεί – και να γίνει αφηρημένη. Η πολιτική όμως, όπως και η ιστορία, είναι παντού και πάντα συγκεκριμένη. (Το βέβαιο είναι πως όποιος σκέφτεται πράγματι την ιστορία δεν μπορεί να πάρει εντελώς στα σοβαρά την πολιτική.)

Όταν τα φωτογραφικά στιγμιότυπα δεν ήταν ακόμα συνηθισμένο φαινόμενο, επικρατούσε η σκέψη ότι, παρουσιάζοντας κάτι που ήταν απαραίτητο να παρουσιαστεί, φέρνοντας πιο κοντά μια οδυνηρή πραγματικότητα, θα παρότρυνε κανείς αναπόφευκτα τους θεατές να αισθανθούν περισσότερο. Σ' έναν κόσμο όπου η φωτογραφία έχει θέσει όλη τη

λάμψη της στην υπηρεσία της καταναλωτικής χειραγώγησης, δεν μπορεί να θεωρηθεί διόλου αυτονόητο το αποτέλεσμα της απεικόνισης μιας οδυνηρής σκηνής. Κατά συνέπεια, οι ηθικά εγρήγοροι φωτογράφοι και οι ιδεολόγοι της φωτογραφίας ανησυχούν όλο και πιο πολύ για τα θέματα της εκμετάλλευσης αισθημάτων (οίκτος, συμπόνια, αγανάκτηση) στην πολεμική φωτογραφία και για τους εύκολους τρόπους να προκαλείται συγκίνηση.

Οι φωτογράφοι-αυτόπτες μάρτυρες μπορεί να το θεωρούν ηθικά ορθότερο να μετατρέψουν το θεαματικό σε μη θεαματικό. Το θεαματικό όμως αποτελεί αναπόσπαστο μέρος των θρησκευτικών αφηγήσεων μέσα από τις οποίες έχει γίνει κατανοητή η οδύνη, σχεδόν στο μεγαλύτερο μέρος της δυτικής ιστορίας. Και το να αισθάνεται κανείς τον σφυγμό της χριστιανικής εικονογραφίας σε ορισμένες φωτογραφίες πολέμου ή καταστροφής δεν είναι αισθηματική προβολή. Δύσκολο να μη διακρίνει κανείς τα χαρακτηριστικά της Πιετά στη φωτογραφία του Γιουτζήν Σμιθ που δείχνει μια γυναίκα στη Μιναμάτα να νανουρίζει την παραμορφωμένη, τυφλή και κουφή κόρη της, ή το πρότυπο της Αποκαθήλωσης σε πολλές φωτογραφίες του ΜακΚάλλιν με ετοιμοθάνατους Αμερικανούς στρατιώτες στο Βιετνάμ. Ωστόσο, αυτά τα αισθητήρια –που προσθέτουν αίγλη και ομορφιά– μπορεί να βρίσκονται σε κάμψη. Η Γερμανίδα ιστορικός Μπάρμπαρα Ντούντεν (Barbara Duden) αναφέρει πως, όταν πριν από λίγα χρόνια έκανε μια σειρά μαθήματα για την ιστορία της αναπαράστασης του σώματος σ' ένα μεγάλο αμερικανικό πανεπιστήμιο, ούτε ένας φοιτητής σε μια τάξη είκοσι ατόμων δεν μπόρεσε να αναγνωρίσει το θέμα σε κανέναν από τους αντιπροσωπευτικούς πίνακες της Φραγγέλωσης του Ιησού που τους έδειξε σε διαφάνειες. («Νομίζω

πως είναι θρησκευτικός πίνακας» αποτόλμησε κάποιος.) Η μόνη χαρακτηριστική εικόνα του Ιησού που υπολόγιζε ότι μπορούν να ταυτίσουν οι περισσότεροι φοιτητές ήταν η Σταύρωση.

Οι φωτογραφίες αντικειμενοποιούν: μετατρέπουν ένα γεγονός ή ένα πρόσωπο σε κάτι που μπορεί να γίνει αντικείμενο κατοχής. Και η φωτογραφία είναι ένα είδος αλχημείας, όσο κι αν εκθειάζεται σαν διαυγής περιγραφή της πραγματικότητας.

Συχνά κάτι φαίνεται, ή αισθανόμαστε ότι φαίνεται, «καλύτερα» στη φωτογραφία. Πράγματι, μια από τις λειτουργίες της φωτογραφίας είναι να βελτιώνει την κανονική όψη των πραγμάτων. (Εξού και πάντοτε απογοητεύεται κανείς όταν η φωτογραφία του δεν τον κολακεύει.) Ο εξωραϊσμός είναι μια κλασική λειτουργία του φωτογραφικού φακού, και έχει την τάση να καταργεί κάθε ηθική αντίδραση γι' αυτό που εικονίζεται. Ο «εξασχημισμός», το να δείχνεις κάτι στην πιο άσχημη μορφή του, είναι πιο σύγχρονη λειτουργία: είναι διδακτικός, προκαλεί ενεργητική αντίδραση. Οι φωτογραφίες, για να κατηγορήσουν, και, πολύ πιθανόν, να αλλάξουν κάποια συμπεριφορά, πρέπει να σοκάρουν.

Παράδειγμα: πριν από λίγα χρόνια, οι υγειονομικές αρχές του Καναδά, όπου υπολογίστηκε ότι το κάπνισμα σκοτώνει 45.000 ανθρώπους τον χρόνο, αποφάσισαν να συμπληρώσουν την προειδοποίηση που τυπώνεται σε κάθε πακέτο τσιγάρα με μια σοκαριστική φωτογραφία – πνεύμονες με καρκίνο, ή εγκέφαλος με ανεύρυσμα, ή καρδιά με βλάβη, ή ματωμένο στόμα με οξεία περιοδοντίτιδα. Όπως υπολόγισε με κάποιον τρόπο μια ερευνητική μελέτη, αν μια παρόμοια φωτογραφία συνόδευε πάνω στο πακέτο την προειδοποίηση

για τις βλαβερές συνέπειες του καπνίσματος, οι πιθανότητες να πειστούν οι καπνιστές να σταματήσουν τη συνήθειά τους θα ήταν εξήντα φορές περισσότερες απ' ό,τι με τη γραπτή προειδοποίηση και μόνο.

Ας υποθέσουμε πως είναι έτσι. Για πόσο όμως; θα ρωτήσει κάποιος. Έχει χρονικά όρια το σοκ; Σήμερα, οι καπνιστές του Καναδά οπισθοχωρούν με αηδία αν κοιτάξουν αυτές τις φωτογραφίες. Όσοι όμως εξακολουθήσουν να καπνίζουν θα συνεχίσουν να αναστατώνονται σε πέντε χρόνια από τώρα; Το σοκ μπορεί να γίνει οικείο. Το σοκ μπορεί να αμβλυνθεί. Αλλά και να μην αμβλυνθεί, κάλλιστα μπορεί κανείς να *μην* κοιτάξει. Οι άνθρωποι έχουν πάντα τρόπο να αμυνθούν όταν κάτι τους αναστατώνει – στο παράδειγμά μας, η δυσάρεστη πληροφορία για όσους θέλουν να συνεχίσουν το κάπνισμα. Πράγμα που φαίνεται φυσιολογικό, δηλαδή προσαρμόζεται κανείς. Όπως συνηθίζει κανείς τη φρίκη στην πραγματική ζωή, έτσι συνηθίζει και τη φρίκη ορισμένων εικόνων.

Κι όμως, υπάρχουν περιπτώσεις όπου η συνεχής έκθεση σε ό,τι σοκάρει, σε ό,τι καταθλίβει, σε ό,τι απωθεί δεν φθείρει την ολόψυχη αντίδραση. Η συνήθεια δεν είναι αυτόματη, διότι οι εικόνες (φορητές, ένθετες) υπακούουν σε διαφορετικούς κανόνες απ' ό,τι η πραγματική ζωή. Οι αναπαραστάσεις της Σταύρωσης δεν γίνονται ποτέ τετριμμένες για τους πιστούς, αν πράγματι είναι πιστοί. Το ίδιο ισχύει ακόμα περισσότερο για τις σκηνικές αναπαραστάσεις. Οι θεατρικές παραστάσεις του *Τσουσινγκούρα*, πιθανότατα της γνωστότερης αφήγησης σε όλη την ιαπωνική κουλτούρα, είναι πάντοτε σίγουρο ότι θα κάνουν το ιαπωνικό ακροατήριο να κλαίει με αναφιλητά όταν ο άρχοντας Ασάνο βλέπει τις ανθισμένες κερασιές και θαυμάζει την ομορφιά τους, πηγαί-

νοντας εκεί όπου θα κάνει χαρακίρι – το κοινό θα κλαίει κάθε φορά, άσχετα από το πόσο συχνά έχει παρακολουθήσει την ιστορία (σαν θεατρικό έργο Καμπούκι ή Μπούνρακου, σαν κινηματογραφική ταινία)· το δράμα «τα'ζιγιά» για την προδοσία και τη δολοφονία του ιμάμη Χουσεΐν δεν παύει να προκαλεί δάκρυα στο ιρανικό κοινό, άσχετα από το πόσες φορές έχουν δει την αναπαράσταση του μαρτυρίου. Αντιθέτως. Ώς έναν βαθμό κλαίνε επειδή το έχουν δει πολλές φορές. Οι άνθρωποι θέλουν να κλαίνε. Το πάθος, όταν παίρνει τη μορφή αφήγησης, δεν φθείρεται.

Θέλουν όμως να τρομάζουν οι άνθρωποι; Προφανώς όχι. Παρ' όλα αυτά, υπάρχουν εικόνες που η δύναμή τους δεν μειώνεται, ίσως επειδή δεν μπορεί κανείς να τις κοιτάζει συχνά. Οι φωτογραφίες με παραμορφωμένα πρόσωπα πάντοτε θα αποτελούν μαρτυρία του τιμήματος που κατέβαλαν όσοι επέζησαν από μια μεγάλη αδικία: πρόσωπα των φριχτά παραμορφωμένων βετεράνων του Πρώτου Παγκόσμιου πολέμου που επέζησαν από την κόλαση των χαρακωμάτων· λιωμένα και βαθιά χαρακωμένα από ουλές πρόσωπα των επιζώντων από τις αμερικανικές ατομικές βόμβες που ρίχτηκαν στη Χιροσίμα και το Ναγκασάκι· σχισμένα με τσεκουριές πρόσωπα των επιζώντων Τούτσι στη γενοκτονική λύσσα των Χούτου της Ρουάντας – είναι σωστό να λέμε πως οι άνθρωποι μπορεί να τα *συνηθίσουν* αυτά;

Στην πραγματικότητα, η ιδέα καθαυτή της αγριότητας, του πολεμικού εγκλήματος, είναι συνδεδεμένη με την προσδοκία της φωτογραφικής μαρτυρίας. Αυτή η μαρτυρία αφορά συνήθως κάτι μεταθανάτιο· δηλαδή, λείψανα – οι σωροί τα κρανία στην Καμπότζη του Πολ Ποτ, οι συλλογικοί τάφοι στη Γουατεμάλα και στο Ελ Σαλβαδόρ, στη Βοσνία και στο Κόσοβο. Κι αυτή η μεταθανάτια πραγματικότητα

συχνά αποτελεί δριμύτατο συνολικό άθροισμα. Όπως σημείωσε η Χάννα Άρεντ λίγο μετά το τέλος του Δεύτερου Παγκόσμιου πολέμου, όλες οι φωτογραφίες και τα κινηματογραφημένα επίκαιρα για τα στρατόπεδα συγκέντρωσης είναι παραπλανητικά επειδή δείχνουν τα στρατόπεδα τη στιγμή που μπαίνουν τα συμμαχικά στρατεύματα. Αυτό που κάνει ανυπόφορες τις εικόνες –οι σωροί τα πτώματα, οι αποσκελετωμένοι επιζώντες– κάθε άλλο παρά αντιπροσωπεύει τη διαβίωση στα στρατόπεδα, τα οποία, όταν λειτουργούσαν, εξόντωναν τους τροφίμους τους συστηματικά (με αέρια, όχι με ασιτία και αρρώστια), κι ύστερα τους αποτέφρωναν αμέσως. Και οι φωτογραφίες απηχούν φωτογραφίες: οι φωτογραφίες των αποστεωμένων Βόσνιων αιχμαλώτων στην Ομάρσκα, το σερβικό στρατόπεδο θανάτου που δημιουργήθηκε στη βόρεια Βοσνία το 1992, ήταν αναπόφευκτο να ανακαλέσουν μνήμες από τις φωτογραφίες που είχαν τραβηχτεί στα ναζιστικά στρατόπεδα θανάτου το 1945.

Οι φωτογραφίες αγριοτήτων απεικονίζουν και ταυτόχρονα επιβεβαιώνουν. Παρακάμπτοντας διαμάχες σχετικά με το πόσοι ακριβώς σκοτώθηκαν (οι αριθμοί συχνά διογκώνονται στην αρχή), η φωτογραφία δίνει το ανεξίτηλο δείγμα. Η περιγραφική λειτουργία της φωτογραφίας αφήνει γνώμες, προκαταλήψεις, φαντασιώσεις και παραπληροφόρηση χωρίς να τις αγγίξει. Η πληροφορία ότι κατά την επίθεση στην Τζενίν σκοτώθηκαν πολύ λιγότεροι Παλαιστίνιοι απ' ό,τι ισχυρίζονταν οι Παλαιστίνιοι αξιωματούχοι (όπως έλεγαν συνεχώς οι Ισραηλινοί) έκανε πολύ μικρότερη εντύπωση από τις φωτογραφίες του ισοπεδωμένου κέντρου του στρατοπέδου προσφύγων. Και φυσικά, αγριότητες που δεν εντυπώνονται στον νου μας με γνωστές φωτογραφικές εικόνες, ή

από τις οποίες απλούστατα είχαμε ελάχιστες εικόνες –η ολική εξολόθρευση των Χερέρο στη Ναμίμπια, με απόφαση της γερμανικής αποικιοκρατικής διοίκησης το 1904· η ιαπωνική επίθεση στην Κίνα, συγκεκριμένα η σφαγή περίπου 400.000 ατόμων και ο βιασμός 80.000 χιλιάδων Κινέζων γυναικών τον Δεκέμβριο του 1937, ο αποκαλούμενος Βιασμός της Νανκίν· ο βιασμός περίπου 130.000 κοριτσιών και γυναικών (από τις οποίες οι 10.000 αυτοκτόνησαν) στο Βερολίνο του 1945 από τους νικητές Σοβιετικούς στρατιώτες, που τους άφησαν οι διοικητές τους να ξεσπάσουν– φαίνονται πιο μακρινές. Αυτές τις μνήμες ελάχιστοι ενδιαφέρθηκαν να τις διεκδικήσουν.

Η οικειότητα ορισμένων φωτογραφιών αναπτύσσει την αίσθηση που έχουμε για το παρόν και το άμεσο παρελθόν. Οι φωτογραφίες χαράζουν δρόμους για τα σημεία αναφοράς και χρησιμεύουν σαν τοτέμ δίκαιων υποθέσεων: το αίσθημα αποκρυσταλλώνεται ευκολότερα γύρω από μια φωτογραφία παρά γύρω από ένα λεκτικό σύνθημα. Και οι φωτογραφίες βοηθούν να δομήσουμε –και να αναθεωρήσουμε– το αίσθημα που έχουμε για ένα πιο μακρινό παρελθόν, όπου τα μεταθανάτια σοκ τα δημιουργεί η κυκλοφορία άγνωστων ώς τώρα φωτογραφιών. Οι φωτογραφίες τις οποίες αναγνωρίζουν οι πάντες αποτελούν σήμερα συστατικό μέρος του τι επιλέγει να σκεφτεί μια κοινωνία, ή του τι δηλώνει ότι έχει επιλέξει να σκεφτεί. Αυτά τα αντικείμενα σκέψης τα αποκαλεί «μνήμες», κάτι που, μακροπρόθεσμα, είναι μύθος. Στην ουσία, δεν υπάρχει αυτό που λέμε συλλογική μνήμη – η οποία αποτελεί μέλος της ίδιας οικογένειας κίβδηλων εννοιών όπως και η συλλογική ενοχή. Συλλογική εκπαίδευση όμως υπάρχει.

Κάθε μνήμη είναι ατομική, δεν αναπαράγεται – πεθαίνει

μαζί με το εκάστοτε άτομο. Αυτό που ονομάζεται συλλογική μνήμη δεν είναι ανάμνηση παρά συνομολογία: ότι το περί ού ο λόγος είναι σημαντικό, και ιδού η ιστορία για το πώς έγιναν τα πράγματα, με τις φωτογραφίες που εγγράφουν την ιστορία στο μυαλό μας. Οι ιδεολογίες δημιουργούν αποδεικτικά αρχεία εικόνων, αντιπροσωπευτικών εικόνων, που συνοψίζουν τρέχουσες σημασίες και προκαλούν προβλέψιμες σκέψεις, προβλέψιμα αισθήματα. Οι φωτογραφίες που είναι έτοιμες για αφίσα –το σύννεφο με το μανιτάρι μιας δοκιμής ατομικής βόμβας, ο Μάρτιν Λούθερ Κινγκ που μιλάει στο μνημείο Λίνκολν στην Ουάσινγκτον, ο αστροναύτης στη σελήνη– αποτελούν οπτικά ισοδύναμα ηχητικών συνθημάτων. Μνημονεύουν, εξίσου απερίφραστα με τα γραμματόσημα, Σημαντικές Ιστορικές Στιγμές· όντως, οι πιο θριαμβολογούσες (με εξαίρεση την ατομική βόμβα) κάποτε γίνονται γραμματόσημα. Ευτυχώς, δεν υπάρχει ούτε μια γνωστή φωτογραφία των ναζιστικών στρατοπέδων θανάτου.

Όπως η τέχνη έχει επαναπροσδιοριστεί στη διάρκεια ενός αιώνα μοντερνισμού σαν οτιδήποτε προορίζεται να διαφυλαχτεί σ' ένα είδος μουσείου, έτσι και τώρα η μοίρα πολλών ανώνυμων φωτογραφικών θησαυρών θέλει την έκθεσή τους και τη συντήρησή τους σε μουσειοειδείς θεσμούς. Ανάμεσα σε παρόμοια αρχεία φρίκης, οι φωτογραφίες γενοκτονίας έχουν γνωρίσει τη μεγαλύτερη θεσμική εξέλιξη. Το νόημα της δημιουργίας δημόσιων αποθηκευτικών χώρων γι' αυτά και για άλλα κειμήλια είναι να εξασφαλιστεί ότι τα εγκλήματα που περιγράφουν θα συνεχίσουν να υπάρχουν στη συνείδηση των ανθρώπων. Αυτό λέγεται μνήμη, στην πραγματικότητα όμως είναι κάτι πολύ περισσότερο.

Ο σημερινός πολλαπλασιασμός του μουσείου μνήμης εί-

ναι παράγωγο του τρόπου με τον οποίο σκεφτόμαστε, και πενθούμε, την καταστροφή του ευρωπαϊκού εβραϊσμού τη δεκαετία του 1930 και του 1940, ενός τρόπου που καρποφόρησε θεσμικά με το Γιαντ Βασέμ στην Ιερουσαλήμ, το Μουσείο Μνήμης του Ολοκαυτώματος στην Ουάσιγκτον και το Εβραϊκό Μουσείο στο Βερολίνο. Φωτογραφίες και άλλα αναμνηστικά από το Σοά έχουν παραδοθεί σε αέναη κυκλοφορία, για να διασφαλιστεί ότι αυτό που δείχνουν θα μείνει στη μνήμη όλων. Οι φωτογραφίες της οδύνης και του μαρτυρίου ενός λαού είναι κάτι περισσότερο από υπομνήσεις θανάτου, αποτυχίας, διωγμού. Επικαλούνται το θαύμα της επιβίωσης. Όταν αποσκοπεί κανείς στη διαιώνιση των αναμνήσεων σημαίνει, αναπόφευκτα, πως έχει αναλάβει το έργο να ανανεώνει, ή να δημιουργεί, συνεχώς αναμνήσεις – με τη βοήθεια, προπάντων, της αποτύπωσης των εμβληματικών φωτογραφιών. Οι άνθρωποι θέλουν να μπορούν να επισκέπτονται –και να ανανεώνουν– τις αναμνήσεις τους. Σήμερα πολλοί λαοί που υπήρξαν θύματα θέλουν ένα μουσείο μνήμης, έναν ναό που στεγάζει μια περιεκτική, χρονολογικά οργανωμένη, εικονογραφημένη αφήγηση των βασάνων τους. Οι Αρμένιοι, λόγου χάρη, χρόνια φώναζαν για ένα μουσείο στην Ουάσιγκτον που να θεσμοθετεί τη μνήμη της γενοκτονίας του αρμενικού λαού από τους Τούρκους οθωμανούς. Γιατί όμως δεν υπάρχει ήδη στην πρωτεύουσα του δικού μας έθνους, που τυχαίνει να είναι μια πόλη με πληθυσμό συντριπτικά αφροαμερικανικό, ένα Μουσείο Ιστορίας της Δουλείας; Όντως, στις Ηνωμένες Πολιτείες δεν υπάρχει πουθενά Μουσείο Ιστορίας της Δουλείας – που να δείχνει ολόκληρη την ιστορία, ξεκινώντας με το δουλεμπόριο στην ίδια την Αφρική, και όχι μόνο σε επιλεγμένα μέρη. Φαίνεται πως η ενεργοποίηση και η δημιουργία αυτής της μνήμης

κρίνεται πολύ επικίνδυνη για την κοινωνική σταθερότητα. Το Μουσείο Μνήμης του Ολοκαυτώματος και το μελλοντικό Μουσείο και Μνημείο της Γενοκτονίας των Αρμενίων αφορούν κάτι που δεν συνέβη στην Αμερική, οπότε η διεργασία της μνήμης δεν διατρέχει τον κίνδυνο να προκαλέσει έναν πικραμένο εγχώριο πληθυσμό κατά της εξουσίας. Μουσείο που να εξιστορεί το μεγάλο εκείνο έγκλημα, που ήταν το δουλεμπόριο Αφρικανών στις Ηνωμένες Πολιτείες, θα σήμαινε ότι αναγνωρίζουμε πως το κακό ήταν *εδώ*. Οι Αμερικανοί προτιμούν να απεικονίζουν το κακό που ήταν *εκεί*, και από το οποίο εξαιρούνται οι Ηνωμένες Πολιτείες – ένα μοναδικό έθνος, χωρίς πιστοποιήσιμα διεφθαρμένους ηγέτες σε όλη την ιστορία τους. Το ότι αυτή η χώρα, όπως κάθε άλλη, έχει το τραγικό παρελθόν της δεν ταιριάζει καλά με τη θεμελιακή, και πανίσχυρη ακόμα, πίστη στο αμερικανικό εξαιρετέο. Η εθνική συναίνεση που θέλει να βλέπει την αμερικανική ιστορία σαν ιστορία προόδου προσδιορίζει ένα νέο πλαίσιο για τις ενοχλητικές φωτογραφίες – ένα πλαίσιο που επικεντρώνει την προσοχή μας σε αδικίες, εδώ όσο και αλλού, για τις οποίες η Αμερική θεωρεί λύση ή θεραπεία τον εαυτό της.

Ακόμα και την εποχή των κυβερνομοντέλων, ο νους εξακολουθεί να είναι όπως τον φαντάζονταν οι αρχαίοι, ένας εσωτερικός χώρος –σαν θέατρο– που δέχεται τις εικόνες, κι αυτές ακριβώς οι εικόνες μάς επιτρέπουν να θυμόμαστε. Το πρόβλημα δεν είναι ότι οι άνθρωποι θυμούνται μέσα από τις φωτογραφίες αλλά ότι θυμούνται μόνο τις φωτογραφίες. Αυτή η μνήμη μέσω φωτογραφίας επισκιάζει άλλες μορφές κατανόησης, και ανάμνησης. Τα στρατόπεδα συγκέντρωσης –δηλαδή, οι φωτογραφίες που τραβήχτηκαν όταν

απελευθερώθηκαν τα στρατόπεδα το 1945– είναι ό,τι περισσότερο συνδέουν οι άνθρωποι με τον ναζισμό και τις δυστυχίες του Δεύτερου Παγκόσμιου πολέμου. Ειδεχθείς θάνατοι (από γενοκτονία, ασιτία και επιδημίες) είναι ό,τι περισσότερο συγκρατούν οι άνθρωποι από μια ολόκληρη δέσμη αδικίες και αποτυχίες που συνέβησαν στην Αφρική μετά την αποικιοκρατία.

Όλο και πιο συχνά, «θυμάμαι» δεν σημαίνει ανακαλώ μια ιστορία αλλά ότι μπορώ να φέρω μια εικόνα στο νου μου. Ακόμα και ο Β. Γκ. Σέμπαλντ (W. G. Sebald),[13] ένας συγγραφέας διαποτισμένος από αντιλήψεις περί λογοτεχνικής σοβαρότητας που ανήκουν στον 19ο αιώνα και τον πρώιμο μοντερνισμό, αισθάνθηκε την ανάγκη να διασπείρει φωτογραφίες στα θρηνητικά του αφηγήματα για τις χαμένες ζωές, τη χαμένη φύση, τα χαμένα τοπία της πόλης. Ο Σέμπαλντ δεν ήταν απλώς ελεγειακός, ήταν στρατευμένος ελεγειακός. Θυμόταν ο ίδιος, και ήθελε να θυμηθεί κι ο αναγνώστης.

Οι σπαραχτικές φωτογραφίες δεν χάνουν αναπόφευκτα τη δύναμή τους να σοκάρουν. Δεν προσφέρουν όμως καμιά ιδιαίτερη βοήθεια όταν το ζήτημα είναι να καταλάβουμε. Οι αφηγήσεις μάς κάνουν και καταλαβαίνουμε. Οι φωτογραφίες κάνουν κάτι άλλο: μας στοιχειώνουν. Σκεφτείτε μια από τις αλησμόνητες εικόνες του πολέμου στη Βοσνία, μια φωτογραφία για την οποία έγραψε ο Τζον Κίφνερ, ξένος

13. (Σ.τ.μ.) Σύγχρονος Γερμανός συγγραφέας (1944-2001), από τα σημαντικότερα ονόματα στη σύγχρονη λογοτεχνική δημιουργία, καθηγητής γερμανικής φιλολογίας στο πανεπιστήμιο του Μάντσεστερ· τα λιγοστά έργα του αποτελούν ένα ιδιόρρυθμο κράμα ιστορικού χρονικού, αυτοβιογραφικών σημειώσεων, ταξιδιωτικής λογοτεχνίας, δοκιμίου, μυθιστορίας και σχετικού φωτογραφικού υλικού: *Μετά τη φύση* (μεγάλο ποίημα σε πεζό)· *Οι απόδημοι*· *Οι δακτύλιοι του Κρόνου*· *Ίλιγγος*· *Άουστερλιτς*.

ανταποκριτής των *New York Times*: «Η εικόνα είναι σκληρή, μια απ' αυτές που θα μείνουν σαν μαρτυρίες για τον αδυσώπητο χαρακτήρα αυτών των βαλκανικών πολέμων: ένας Σέρβος πολιτοφύλακας που κλοτσάει αδιάφορα μια ετοιμοθάνατη μουσουλμάνα στο κεφάλι. Σου λέει ό,τι θέλεις να μάθεις». Φυσικά όμως δεν μας λέει ό,τι χρειάζεται να μάθουμε.

Από τα στοιχεία που έδωσε ο φωτογράφος Ρον Χαβίβ μαθαίνουμε ότι η φωτογραφία τραβήχτηκε στην Μπιέλινα τον Απρίλιο του 1992, τον πρώτο μήνα της σερβικής λαίλαπας στη Βοσνία. Βλέπουμε από πίσω έναν ένστολο Σέρβο πολιτοφύλακα, μια νεανική φιγούρα με γυαλιά ηλίου στερεωμένα ψηλά στο κεφάλι, τσιγάρο ανάμεσα στο δεύτερο και το τρίτο δάχτυλο του ανασηκωμένου αριστερού του χεριού, με το όπλο να κρέμεται στο δεξί του χέρι, και το δεξί πόδι να αιωρείται έτοιμο να κλοτσήσει μια γυναίκα πεσμένη μπρούμυτα ανάμεσα σε άλλα δυο σώματα. Η φωτογραφία δεν μας το λέει ότι είναι μουσουλμάνα, αν και αποκλείεται να μην είναι, αλλιώς γιατί να βρίσκεται πεσμένη εκεί με τους άλλους δυο, σαν πεθαμένη (γιατί «ετοιμοθάνατη»;), κάτω από το βλέμμα κάποιων Σέρβων στρατιωτών; Στην πραγματικότητα η φωτογραφία μάς λέει ελάχιστα – πέρα από το ότι ο πόλεμος είναι κόλαση, και ότι καλοφτιαγμένοι νέοι με όπλα είναι ικανοί να κλοτσήσουν στο κεφάλι υπέρβαρες ηλικιωμένες που έχουν πέσει ανίσχυρες, ή είναι ήδη σκοτωμένες.

Τις εικόνες από τις βοσνιακές αγριότητες τις είδαμε λίγο αφότου έγιναν. Όπως συνέβη και με κάποιες εικόνες από τον πόλεμο του Βιετνάμ, σαν τη μαρτυρία του Ρον Χέιμπερλι (Ron Haberle) για τη σφαγή περίπου 500 άοπλων πολιτών στο χωριό του Μυ Λάι από έναν αμερικανικό λόχο, οι φω-

τογραφίες από τη Βοσνία πρόσφεραν σημαντική στήριξη στην αντίθεση για έναν πόλεμο που κάθε άλλο παρά αναπότρεπτος ήταν, κάθε άλλο παρά δυσεπίλυτος, και θα μπορούσε να τελειώσει πολύ νωρίτερα. Συνεπώς αισθανόταν κανείς πως έχει υποχρέωση να κοιτάξει αυτές τις εικόνες, όσο ανατριχιαστικές κι αν ήταν, επειδή έπρεπε να γίνει κάτι, και μάλιστα αμέσως, για να σταματήσει αυτό που έδειχναν. Άλλα είναι τα ζητήματα που ανακύπτουν όταν καλούμαστε να αντιμετωπίσουμε έναν φάκελο με άγνωστες φωτογραφίες από φρικαλεότητες παρωχημένων εποχών.

Παράδειγμα: ο θησαυρός από φωτογραφίες με Μαύρους, θύματα λιντσαρίσματος, σε μικρές πόλεις των Ηνωμένων Πολιτειών ανάμεσα στις δεκαετίες του 1830 και του 1930, που υπήρξαν μια συντριπτική, αποκαλυπτική εμπειρία για τους χιλιάδες που τις είδαν σε γκαλερί της Νέας Υόρκης το 2000. Οι εικόνες λιντσαρίσματος μάς μιλούν για την ανθρώπινη αχρειότητα. Για την απανθρωπιά. Και μας αναγκάζουν να σκεφτούμε την έκταση του κακού που αποδεσμεύεται ειδικά με τον ρατσισμό. Επιπλέον, σύμφυτη με τη διάπραξη αυτού του κακού είναι και η αναισχυντία της φωτογράφισής του. Τις φωτογραφίες τις είχαν σαν σουβενίρ και, ορισμένες, τις είχαν κάνει καρτποστάλ· αρκετές δείχνουν χαμογελαστούς θεατές, καλούς χριστιανούς πολίτες, όπως μάλλον ήταν οι περισσότεροι, να ποζάρουν στο φακό με σκηνικό πίσω τους κάποιο γυμνό, απανθρακωμένο, ακρωτηριασμένο πτώμα που κρέμεται από ένα δέντρο. Η επίδειξη αυτών των εικόνων μάς κάνει κι εμάς θεατές.

Ποιος ο λόγος να εκτεθούν αυτές οι φωτογραφίες; Για να αγανακτήσουμε; Για να μας κάνουν να αισθανθούμε «άσχημα», δηλαδή, να μας τρομάξουν και να μας πικράνουν; Για να μας βοηθήσουν να πενθήσουμε; Είναι πράγματι απαραί-

τητο να κοιτάμε τέτοιες φωτογραφίες, δεδομένου πως αυτές οι αγριότητες ανήκουν σ' ένα αρκετά μακρινό παρελθόν και είναι ανέφικτη η τιμωρία τους; Γινόμαστε καλύτεροι κοιτάζοντας αυτές τις φωτογραφίες; Μας διδάσκουν τίποτα; Δεν επιβεβαιώνουν μάλλον κάτι που ήδη το ξέρουμε (ή θέλουμε να το μάθουμε);

Όλα αυτά τα ερωτήματα ανέκυψαν την εποχή της έκθεσης και λίγο αργότερα, όταν δημοσιεύτηκε ένα βιβλίο με τις φωτογραφίες, το *Χωρίς άσυλο*. Ορισμένοι, όπως ειπώθηκε, μπορεί να αμφισβητήσουν την ανάγκη γι' αυτήν τη φρικιαστική φωτογραφική επίδειξη, από φόβο μήπως δίνει τροφή σε ηδονοβλεπτικές ορέξεις και διαιωνίζει εικόνες της καταδίωξης των μαύρων – ή απλούστατα μήπως ναρκώνει το μυαλό. Παρ' όλα αυτά, συνεχίζει η επιχειρηματολογία, έχουμε υποχρέωση να «εξετάσουμε» (το κλινικότερο «εξετάζω» αντικαθιστά το «κοιτάζω») τις φωτογραφίες. Ειπώθηκε επιπλέον πως το ότι υποβληθήκαμε σ' αυτήν τη δοκιμασία μπορεί να μας βοηθήσει να αντιληφθούμε αυτού του είδους τις αγριότητες όχι σαν πράξεις «βαρβάρων» αλλά σαν αντανάκλαση ενός συστήματος πίστης, του ρατσισμού, όπου, χαρακτηρίζοντας έναν λαό λιγότερο ανθρώπινο από έναν άλλο, νομιμοποιούμε τα βασανιστήρια και το έγκλημα. Μπορεί όμως να ήταν *όντως* βάρβαροι. Μπορεί *έτσι* να μοιάζουν οι περισσότεροι βάρβαροι. (Μοιάζουν σαν όλους τους άλλους.)

Ύστερα απ' αυτό, ο «βάρβαρος» του ενός γίνεται το «κάνω απλώς ό,τι κάνουν όλοι» του άλλου. (Πόσοι περιμένουμε να είναι υπεράνω αυτών των αντιλήψεων;) Το ερώτημα είναι: ποιον θέλουμε να κατηγορήσουμε; Για την ακρίβεια, ποιον πιστεύουμε ότι έχουμε το δικαίωμα να κατηγορήσουμε; Τα παιδιά στη Χιροσίμα και στο Ναγκασάκι δεν ήταν

λιγότερο αθώα από τους νεαρούς Αφροαμερικανούς (και τις λίγες Αφροαμερικανίδες) που σφαγιάστηκαν και κρεμάστηκαν από δέντρα στις επαρχίες της Αμερικής; Πάνω από 100.000 πολίτες, τα τρία τέταρτα γυναίκες, σκοτώθηκαν στον βομβαρδισμό της Δρέσδης από τη RAF το βράδυ της 13ης Φεβρουαρίου του 1945· 72.000 πολίτες απανθρακώθηκαν σε δευτερόλεπτα από την αμερικανική ατομική βόμβα που ρίχτηκε στη Χιροσίμα. Ο κατάλογος νεκρών θα μπορούσε να είναι κατά πολύ μεγαλύτερος. Και πάλι: ποιον θέλουμε να κατηγορήσουμε; Ποιες αγριότητες από το ανεπανόρθωτο παρελθόν πιστεύουμε πως είμαστε υποχρεωμένοι να επισκεφτούμε ξανά;

Προφανώς, αν είμαστε Αμερικανοί, πιστεύουμε ότι θα κατάντούσε νοσηρό να τρέχουμε να κοιτάμε φωτογραφίες με τα απανθρακωμένα θύματα της ατομικής βόμβας ή με τα αποτελέσματα των ναπάλμ στη σάρκα άμαχων θυμάτων του αμερικανικού πολέμου στο Βιετνάμ, αλλά ότι έχουμε καθήκον να κοιτάζουμε τις φωτογραφίες με τα λιντσαρίσματα – αν ανήκουμε στο κόμμα των συνειδητοποιημένων, που σ' αυτό το θέμα σήμερα είναι πολύ μεγάλο. Η αυξανόμενη αναγνώριση του σχεδόν αδιαφιλονίκητου συστήματος δουλείας που υπήρχε κάποτε στις Ηνωμένες Πολιτείες είναι εθνικό πρόταγμα των τελευταίων δεκαετιών, στο οποίο πολλοί Ευρωαμερικανοί αισθάνονται υποχρεωμένοι να συμμετάσχουν. Κι αυτό αποτελεί μεγάλο επίτευγμα, είναι δείκτης πολιτικής αρετής. Η αναγνώριση της δυσανάλογα μεγάλης χρήσης πυρομαχικών από τους Αμερικανούς στον πόλεμο (σε παραβίαση ενός από τους θεμελιώδεις νόμους του πολέμου) είναι κάθε άλλο παρά εθνικό πρόταγμα. Ένα μουσείο αφιερωμένο στην ιστορία των πολέμων της Αμερικής, το οποίο θα περιλάμβανε και τον φαύλο πόλεμο που έκαναν οι

Ηνωμένες Πολιτείες εναντίον των ανταρτών στις Φιλιππίνες από το 1899 ώς το 1902 (έναν πόλεμο που τον στηλίτευσε με μαεστρία ο Μαρκ Τουαίν) και θα παρουσίαζε δίκαια τα επιχειρήματα υπέρ και κατά της χρήσης ατομικής βόμβας το 1945 στις ιαπωνικές πόλεις, με φωτογραφικές μαρτυρίες που θα έδειχναν τι έκαναν αυτά τα όπλα, θα το θεωρούσαν –σήμερα περισσότερο από ποτέ– έσχατη αντιπατριωτική ενέργεια.

6

Μπορεί να αισθάνεται κανείς υποχρεωμένος να κοιτάζει φωτογραφίες που καταγράφουν μεγάλες αγριότητες και εγκλήματα. Θα έπρεπε να αισθάνεται κανείς υποχρεωμένος να σκεφτεί τι σημαίνει να τις κοιτάζει, να σκεφτεί συγκεκριμένα την ικανότητα να αφομοιώνει αυτό που του δείχνουν. Οι αντιδράσεις απέναντι σ' αυτές τις φωτογραφίες δεν κυριαρχούνται όλες από τη λογική και τη συνείδηση. Οι περισσότερες απεικονίσεις βασανισμένων και ακρωτηριασμένων σωμάτων όντως προκαλούν φιλήδονο ενδιαφέρον. (*Οι όλεθροι του πολέμου* αποτελούν σαφέστατη εξαίρεση: τις εικόνες του Γκόγια αποκλείεται να τις κοιτάξει κανείς με φιλήδονο πνεύμα. Δεν στέκονται στην ομορφιά του ανθρώπινου σώματος· τα σώματα είναι βαριά, και με πολλά ρούχα.) Κάθε εικόνα που δείχνει την κακομεταχείριση ενός ελκυστικού σώματος είναι ώς έναν βαθμό πορνογραφική. Αλλά κι οι απωθητικές εικόνες σαγηνεύουν. Όλοι ξέρουν ότι, μετά από κάποια τρομερή σύγκρουση αυτοκινήτων, την κυκλοφορία στις εθνικές οδούς δεν την επιβραδύνει μόνο η περιέργεια: πολλοί αισθάνονται και την επιθυμία να δουν κάτι μακάβριο. Το να αποκαλούμε «νοσηρές» αυτές τις επιθυμίες σημαίνει ότι πρόκειται για μια σπάνια εκτροπή, η έλξη όμως παρόμοιων θεαμάτων δεν

είναι σπάνια, και αποτελεί προαιώνια πηγή εσωτερικού μαρτυρίου.

Πράγματι, η πρώτη αναγνώριση (όσο μπορώ να γνωρίζω) της έλξης που ασκούν τα ακρωτηριασμένα σώματα γίνεται σε μια θεμελιακή περιγραφή πνευματικής σύγκρουσης. Είναι ένα χωρίο στην *Πολιτεία*, βιβλίο 4ο, όπου ο Σωκράτης του Πλάτωνα περιγράφει πώς μια ανάξια επιθυμία μπορεί να αναστατώσει τη λογική και να μας κάνει να οργιστούμε με μια πλευρά της φύσης μας. Ο Πλάτων είχε αναπτύξει μια τριμερή θεωρία της νοητικής λειτουργίας, που αποτελείται από τη λογική, την οργή ή την αγανάκτηση, και την όρεξη ή επιθυμία – προοικονομώντας το φροϋδικό σχήμα με το υπερεγώ, το εγώ και το *id* (με τη διαφορά ότι ο Πλάτων τοποθετεί τη λογική στην κορυφή, και τη συνείδηση, που την αντιπροσωπεύει η αγανάκτηση, στη μέση). Στην πορεία αυτής της επιχειρηματολογίας, για να δείξει πώς μπορεί κανείς να υποκύψει, ακόμα και απρόθυμα, σε απωθητικές έλξεις, ο Σωκράτης διηγείται μια ιστορία που άκουσε για τον Λεόντιο, τον γιο του Αγλαΐωνα:

> (...) καθώς ανέβαινε από τον Πειραιά ακολουθώντας το βορινό τείχος από το έξω μέρος, αντιλαμβάνεται κάτι πτώματα ξαπλωμένα στο χώμα εκεί πλάι στο δήμιο, κι ένιωσε αμέσως την επιθυμία να πάει να δει, ταυτόχρονα όμως και δυσφορία γι' αυτή την επιθυμία, και πίεζε τον εαυτό του να μην το κάνει – πάλευε για ένα διάστημα μέσα του και σκέπαζε το πρόσωπό του, ώσπου τελικά δεν άντεξε στην επιθυμία και έτρεξε με τα μάτια γουρλωμένα προς τα πτώματα κι είπε: «Νά, σας κάνω το χατίρι, κακορίζικα, χορτάστε το υπέροχο θέαμα!»[14]

14. (Σ.τ.μ.) Πλάτωνος *Πολιτεία*, βιβλίο Δ', μετάφραση Ν. Μ. Σκουτερόπουλος, Πόλις, Αθήνα 2002, σελ. 319.

Ο Πλάτων, με την άρνησή του να διαλέξει το πολύ πιο κοινό παράδειγμα ενός απρεπούς ή άνομου σεξουαλικού πάθους για να δείξει την πάλη ανάμεσα στη λογική και την επιθυμία, φαίνεται να θεωρεί αυτονόητο ότι έχουμε και ορέξεις που αφορούν θεάματα εξευτελισμού, πόνου και ακρωτηριασμού.

Οπωσδήποτε, όταν συζητάμε για την εντύπωση που προκαλούν οι φωτογραφίες με αγριότητες, πρέπει να υπολογίζουμε και ό,τι βρίσκεται κάτω απ' αυτή την περιφρονημένη παρόρμηση.

Στις αρχές της νεοτερικότητας ίσως ήταν πιο εύκολο να αναγνωρίσουν πως υπάρχει μια έμφυτη ροπή προς το φρικιαστικό. Ο Έντμουντ Μπερκ (Edmund Burke)[15] παρατηρούσε πως οι άνθρωποι θέλουν να κοιτάζουν εικόνες οδύνης, τους αρέσει. «Είμαι πεπεισμένος πως αισθανόμαστε ιδιαίτερη απόλαυση και μάλιστα κάθε άλλο παρά μικρή για τις πραγματικές δυστυχίες και τον πόνο των άλλων» έγραφε στη *Φιλοσοφική έρευνα για την καταγωγή των ιδεών περί του υψηλού και του ωραίου* (*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757). «Δεν υπάρχει θέαμα να το αποζητούμε με τόση προθυμία όσο το θέαμα κάποιας σπάνιας και θλιβερής συμφοράς.» Ο Γουίλλιαμ Χάζλιτ (William Hazlitt), στο δοκίμιό του για τον σαιξπηρικό Ιάγο και την έλξη που ασκεί η επί σκηνής κακουργία, ρωτάει: «Γιατί πάντοτε διαβάζουμε στις εφημερίδες τις περιγραφές σχετικά με τρομαχτικές πυρκαγιές και ειδεχθή εγκλήματα;». Διότι, όπως απαντάει, «η αγάπη για το κακόβουλο», η αγάπη για την ωμότητα, είναι τόσο φυσική στα ανθρώπινα όντα όσο και η συμπόνια.

15. (Σ.τ.μ.) Άγγλος συγγραφέας και πολιτικός, από τους σημαντικότερους πολέμιους των ιδεών της γαλλικής επανάστασης (1728-1797).

Ένας από τους μεγάλους θεωρητικούς του ερωτισμού, ο Ζορζ Μπατάιγ, κρατούσε μια φωτογραφία που είχε τραβηχτεί στην Κίνα το 1910, με έναν φυλακισμένο που υποβάλλεται σε θάνατο με το «μαρτύριο των Εκατό Τομών», και την είχε πάνω στο γραφείο του, για να την κοιτάζει καθημερινά. (Θρυλική έκτοτε, ανατυπώνεται στο τελευταίο βιβλίο που δημοσίευσε εν ζωή ο Μπατάιγ, *Τα δάκρυα του έρωτα*, το 1961.) «Αυτή η φωτογραφία» έγραφε «έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη ζωή μου. Δεν έπαψε ποτέ να με βασανίζει αυτή η εκστατική και ταυτόχρονα ανυπόφορη εικόνα πόνου.» Η παρατήρηση αυτής της εικόνας συνεπάγεται, σύμφωνα με τον Μπατάιγ, τον εξευτελισμό των αισθημάτων και μαζί την απελευθέρωση της απαγορευμένης ερωτικής γνώσης – περίπλοκη αντίδραση, που πολλοί μάλλον δυσκολεύονται να την πιστέψουν. Για τους περισσότερους η εικόνα απλούστατα είναι αβάσταχτη: το θυσιαστήριο θύμα πολλών δραστήριων μαχαιριών, ήδη με κομμένα τα χέρια, βρίσκεται στο τελικό στάδιο του γδαρσίματος –και πρόκειται για φωτογραφία, όχι για πίνακα· είναι ένας πραγματικός Μαρσύας, όχι μυθικός, και στη φωτογραφία είναι ακόμα ζωντανός, με τόσο εκστατικό βλέμμα στο ανεστραμμένο του πρόσωπο όσο και οποιουδήποτε αγίου Σεβαστιανού της ιταλικής αναγέννησης. Οι εικόνες στυγερότητας, σαν αντικείμενα παρατήρησης, ανταποκρίνονται σε πολλές και διάφορες ανάγκες. Για να χαλυβδωθεί κανείς κατά της αδυναμίας. Για να γίνει πιο αναίσθητος στον πόνο. Για να αναγνωρίσει την ύπαρξη του ανεπανόρθωτου.

Ο Μπατάιγ δεν λέει ότι απολαμβάνει τη θέα αυτού του μαρτυρίου. Λέει όμως ότι μπορεί να φανταστεί την ακραία οδύνη σαν κάτι περισσότερο από απλή οδύνη, σαν ένα είδος μεταμόρφωσης. Πρόκειται για μια άποψη της οδύνης, του

πόνου των άλλων, που έχει τις ρίζες της στη θρησκευτική σκέψη, η οποία συνδέει τον πόνο με τη θυσία, τη θυσία με τη μεταρσίωση – μια άποψη που δεν θα μπορούσε να είναι πιο ξένη για τη σύγχρονη ευαισθησία, η οποία θεωρεί την οδύνη λάθος, ατύχημα ή έγκλημα. Κάτι που θέλει διόρθωμα. Κάτι που πρέπει να το αρνούμαστε. Κάτι που μας κάνει να αισθανόμαστε ανίσχυροι.

Τι την κάνουμε τη γνώση της μακρινής οδύνης, την οποία μας μεταδίδουν οι φωτογραφίες; Συχνά οι άνθρωποι είναι ανίκανοι να συλλάβουν τα βάσανα των κοντινών τους προσώπων. (Συναρπαστικό ντοκουμέντο γι' αυτό το θέμα είναι η ταινία *Νοσοκομείο* του Φρέντεριχ Γουάιζμαν.) Παρ' όλο το ηδονοβλεπτικό δέλεαρ –και την πιθανή ικανοποίηση από τη γνώση πως: Αυτό δεν συμβαίνει σ' εμένα, Δεν είμαι άρρωστος, Δεν πεθαίνω, Δεν έχω παγιδευτεί σε πόλεμο–, μοιάζει φυσιολογικό να αποφεύγουν οι άνθρωποι να σκέφτονται τις δοκιμασίες των άλλων, ακόμα κι αν θα μπορούσαν ευκολότατα να ταυτιστούν μ' αυτούς τους άλλους.

Μια κάτοικος του Σεράγεβου, μια γυναίκα με αταλάντευτη προσκόλληση στο γιουγκοσλαβικό ιδεώδες, την οποία γνώρισα λίγο μετά που πρωτοέφτασα στην πόλη, τον Απρίλιο του 1993, μου είπε: «Τον Οκτώβρη του 1991 ήμουν εδώ στο ωραίο μου διαμέρισμα στο ήρεμο Σεράγεβο όταν εισέβαλαν οι Σέρβοι στην Κροατία, και θυμάμαι πως όταν οι βραδινές ειδήσεις έδειχναν σκηνές από την καταστροφή του Βούκοβαρ, κάτι χιλιόμετρα κοντά μας, έλεγα μέσα μου "Τι φοβερό", κι άλλαζα κανάλι. Πώς λοιπόν να αγανακτώ τώρα αν κάποιος στη Γαλλία, την Ιταλία ή τη Γερμανία βλέπει τους σκοτωμούς που γίνονται εδώ κάθε μέρα στις βραδινές του ειδήσεις και λέει "Τι φοβερό", και ψάχνει να βρει άλλο

πρόγραμμα; Είναι φυσιολογικό. Είναι ανθρώπινο». Όποτε αισθάνονται οι άνθρωποι ασφαλείς –αυτό ήταν το πικρό συμπέρασμά της, η αυτοκατηγορία της– θα δείξουν αδιαφορία. Οπωσδήποτε όμως μια κάτοικος του Σεράγεβου μπορεί να έχει άλλο κίνητρο για να αποφύγει τις εικόνες των τρομερών γεγονότων που στο κάτω κάτω συμβαίνουν σε κάποια άλλη περιοχή της ίδιας της χώρας της απ' ό,τι οι κάτοικοι του εξωτερικού, που έστρεφαν την πλάτη τους στο Σεράγεβο. Η ακηδία των ξένων, απέναντι στους οποίους έδειχνε τόση επιείκεια, ήταν κι αυτή συνέπεια του αισθήματος ότι δεν μπορεί να γίνει τίποτα. Η δική της απροθυμία να ασχοληθεί μ' εκείνες τις προειδοποιητικές εικόνες του γειτονικού πολέμου ήταν έκφραση αδιεξόδου και φόβου.

Οι άνθρωποι γυρίζουν το κουμπί όχι μόνο επειδή η συνεχής διατροφή με εικόνες βίας τους έχει κάνει αδιάφορους αλλά και επειδή φοβούνται. Όπως έχουμε δει όλοι, παρουσιάζει άνοδο το επίπεδο αποδεκτής βίας και σαδισμού στη μαζική κουλτούρα: κινηματογράφος, τηλεόραση, κόμικς, παιχνίδια του ηλεκτρονικού υπολογιστή. Οπτικές παραστάσεις, που το κοινό τους θα ζάρωνε και θα οπισθοχωρούσε από αηδία πριν από σαράντα χρόνια, σήμερα παρακολουθούνται από κάθε έφηβο θεατή στα multiplex χωρίς καν να παίξει το μάτι του. Στην πραγματικότητα, στις περισσότερες σύγχρονες κουλτούρες, ο κυκεώνας για πολλούς είναι μάλλον διασκεδαστικός παρά σοκαριστικός. Δεν αντιμετωπίζεται όμως κάθε μορφή βίας με την ίδια αδιαφορία. Μερικές καταστροφές είναι πιο κατάλληλα θέματα για ειρωνική αντιμετώπιση από άλλες.[16]

16. Είναι χαρακτηριστικό ότι τον Άντυ Γουόρχολ, αυτόν τον ειδήμονα του θανάτου και αρχιερέα των απολαύσεων της απάθειας, τον τραβούσαν

Οι τηλεθεατές στο εξωτερικό, ας πούμε, μπορεί να έσβηναν τις τρομερές εικόνες από την οθόνη τους επειδή ο πόλεμος στη Βοσνία δεν τελείωνε, επειδή οι ηγέτες ισχυρίζονταν ότι πρόκειται για κατάσταση εκτός ελέγχου. Οι άνθρωποι αντιδρούν όλο και λιγότερο στις φρικαλεότητες, επειδή ο πόλεμος, κάθε πόλεμος, μοιάζει σαν να μην μπορεί να σταματήσει με τίποτα. Η συμπόνια δεν είναι σταθερό συναίσθημα. Χρειάζεται να μεταφραστεί σε δράση, αλλιώς μαραίνεται. Το ερώτημα είναι τι γίνονται τα αισθήματα που προκλήθηκαν, η γνώση που μεταδόθηκε. Αν αισθάνεται κανείς ότι ούτε «εμείς» μπορούμε να κάνουμε τίποτα –ποιοι είναι αυτοί οι «εμείς»;– ούτε «αυτοί» σκοπεύουν να κάνουν τίποτα –και ποιοι είναι «αυτοί»;– τότε αρχίζει να βαριέται, να γίνεται κυνικός, απαθής.

Και δεν είναι αναγκαστικά καλύτερο να συγκινείται κανείς. Ο συναισθηματισμός, ως γνωστόν, συμβαδίζει απολύτως με μια προτίμηση για την κτηνωδία, και κάτι χειρότερο. (Θυμηθείτε το αξιωματικό παράδειγμα του διοικητή του Άουσβιτς που επιστρέφει το βράδυ στο σπίτι, αγκαλιάζει τη γυναίκα του και τα παιδιά του, και κάθεται στο πιάνο να παίξει λίγο Σούμπερτ πριν από το φαγητό.) Οι άνθρωποι

ειδησεογραφικά ρεπορτάζ για βίαιους θανάτους (αυτοκινητικά και αεροπορικά δυστυχήματα, αυτοκτονίες, εκτελέσεις). Οι μεταξοτυπίες του όμως απέκλειαν τον θάνατο εν πολέμω. Μια ειδησεογραφική φωτογραφία της ηλεκτρικής καρέκλας και το κραυγαλέο πρωτοσέλιδο ενός ταμπλόιντ «129 Νεκροί σε Τζετ», ναι. «Βομβαρδισμοί στο Ανόι», όχι. Η μόνη φωτογραφία σε μεταξοτυπία του Γουόρχολ που αναφέρεται στη βία του πολέμου έχει γίνει εμβληματική· δηλαδή, κλισέ: το σύννεφο-μανιτάρι μιας ατομικής βόμβας, που επαναλαμβάνεται σαν τυπογραφική μήτρα για γραμματόσημα (όπως το πρόσωπο της Μαίριλυν, της Τζάκι, του Μάο), για να απεικονιστεί η αδιαφάνειά του, η γοητεία του, η κοινοτοπία του.

δεν εξοικειώνονται μ' αυτό που τους δείχνουν -αν αυτός είναι ο σωστός τρόπος να περιγράψουμε τι συμβαίνει- εξαιτίας της *ποσότητας* ακριβώς των εικόνων που τους πετούν. Το αίσθημα αμβλύνεται με την παθητικότητα. Οι καταστάσεις που περιγράφονται σαν απάθεια, σαν ηθική ή αισθηματική αναισθησία είναι γεμάτες αισθήματα· τα αισθήματα αυτά είναι η οργή και η διάψευση. Αν όμως αναρωτηθούμε ποιο αίσθημα προτιμούμε, θα παραήταν απλό να διαλέξουμε τη συμπόνια. Η φανταστική εγγύτητα που μας παρέχουν οι εικόνες υπαινίσσεται κάποιον δεσμό ανάμεσα στα μακρινά θύματα -που τα βλέπουμε σε πρώτο πλάνο στην τηλεοπτική οθόνη- και τον προνομιούχο θεατή, έναν δεσμό που απλούστατα είναι ψευδής, που είναι άλλη μια παραποίηση των πραγματικών σχέσεών μας με την εξουσία. Όσο αισθανόμαστε συμπόνια, θεωρούμε πως δεν γινόμαστε συνεργοί σ' αυτό που προκάλεσε την οδύνη. Η συμπόνια μας διακηρύσσει τόσο την αθωότητά μας όσο και την ανικανότητά μας. Σ' αυτόν το βαθμό (και παρά τις καλές μας προθέσεις) μπορεί να είναι αναιδής -αν όχι ανάρμοστη- αντίδραση. Το να παραμερίσουμε τη συμπόνια που προσφέρουμε σ' αυτούς που βασανίζονται από τον πόλεμο και την εγκληματική πολιτική, για να συλλογιστούμε ότι τα προνόμιά μας εντοπίζονται στον ίδιο χάρτη με τα δικά τους βάσανα και ότι μπορεί -με τρόπους που θα προτιμούσαμε να μην τους φανταζόμαστε- να έχουν σχέση με τα δικά τους βάσανα, ακριβώς όπως ο πλούτος ορισμένων μπορεί να συνεπάγεται την ανέχεια των άλλων, είναι ένα έργο στο οποίο οι οδυνηρές, συνταρακτικές εικόνες προμηθεύουν μόνο την αρχική σπίθα.

7

Ας πάρουμε δύο ευρύτατα διαδεδομένες ιδέες –που αγγίζουν πλέον τα όρια της κοινοτοπίας– για την επίδραση της φωτογραφίας. Και επειδή τις ιδέες αυτές τις βρίσκω διατυπωμένες και στα δικά μου δοκίμια περί φωτογραφίας –που το πρώτο γράφτηκε πριν από 30 χρόνια– αισθάνομαι τον ακατανίκητο πειρασμό να τσακωθώ μαζί τους.

Η πρώτη ιδέα είναι πως η προσοχή του κοινού καθοδηγείται από ό,τι έλκει την προσοχή των μέσων – που σημαίνει, κατηγορηματικά, από τις εικόνες. Όταν υπάρχουν φωτογραφίες, ένας πόλεμος γίνεται «πραγματικός». Έτσι, τη διαμαρτυρία κατά του πολέμου στο Βιετνάμ την κινητοποίησαν οι εικόνες. Το αίσθημα ότι κάτι έπρεπε να γίνει με τον πόλεμο στη Βοσνία δημιουργήθηκε από την επιμονή των δημοσιογράφων –«το σύνδρομο CNN» όπως το έλεγαν πολλές φορές– που για περισσότερο από τρία χρόνια έφερναν κάθε βράδυ εικόνες από το πολιορκημένο Σεράγεβο σε εκατοντάδες εκατομμύρια σπίτια. Αυτά τα παραδείγματα δείχνουν την καθοριστική επίδραση της φωτογραφίας στη διαμόρφωση του είδους των καταστροφών και των κρίσεων που θα τραβήξουν την προσοχή μας, το ενδιαφέρον μας, και τελικά στη διαμόρφωση του τρόπου με τον οποίο θα αξιολογήσουμε αυτές τις συγκρούσεις.

Η δεύτερη ιδέα –που μπορεί να μοιάζει αντίθετη με όσα περιγράψαμε αμέσως πριν– είναι ότι σ' έναν κόσμο κορεσμένο, όχι: υπερκορεσμένο από εικόνες, όσες θα έπρεπε να μας ενδιαφέρουν έχουν μειωμένο αποτέλεσμα: γινόμαστε πωρωμένοι. Στο τέλος, αυτού του είδους οι εικόνες μάς κάνουν κάπως λιγότερο ικανούς να αισθανόμαστε, να κρατούμε εγρήγορη τη συνείδησή μας.

Στο πρώτο από τα έξι δοκίμια που απαρτίζουν το *Περί φωτογραφίας* (1977) ισχυριζόμουν ότι, ενώ κάποιο γεγονός που γίνεται γνωστό μέσα από τις φωτογραφίες γίνεται οπωσδήποτε πιο πραγματικό απ' ό,τι θα ήταν αν δεν είχε δει κανείς τις φωτογραφίες, ύστερα από την επανειλημμένη έκθεσή του γίνεται και λιγότερο πραγματικό. Οι φωτογραφίες, έγραφα, όσο προκαλούν συμπόνια άλλο τόσο τη συρρικνώνουν. Είναι αλήθεια; Έτσι πίστευα όταν το έγραφα. Τώρα δεν είμαι τόσο σίγουρη. Ποια απόδειξη υπάρχει πως οι φωτογραφίες έχουν μειωμένη επιρροή, πως η κουλτούρα της θέασης εξουδετερώνει την ηθική δύναμη των φωτογραφιών που απεικονίζουν αγριότητες;

Το ερώτημα αφορά μια άποψη για το βασικό ειδησεογραφικό μέσο, την τηλεόραση. Μια εικόνα χάνει τη δύναμή της ανάλογα με τον τρόπο που χρησιμοποιείται, ανάλογα με το πού και πόσο συχνά προβάλλεται. Οι εικόνες που δείχνει η τηλεόραση είναι εξ ορισμού εικόνες από τις οποίες, αργά ή γρήγορα, κουράζεται κανείς. Αυτό που μοιάζει με πώρωση προέρχεται από την ασταθή προσοχή, που η τηλεόραση κάνει το παν για να την ερεθίζει και να τη χορταίνει με την κατάχρηση εικόνων. Ο κορεσμός των εικόνων κρατάει την προσοχή ελεύθερη, ευκίνητη, σχετικά αδιάφορη για το περιεχόμενο. Η ροή εικόνων αποκλείει το προνόμιο της μιας εικόνας. Το βασικό στην τηλεόραση είναι πως μπορεί κανείς

να αλλάζει κανάλια, πως είναι φυσιολογικό να αλλάζει κανάλια, να γίνεται ανυπόμονος, να βαριέται. Οι καταναλωτές παθαίνουν ατονία. Χρειάζονται συνέχεια ερέθισμα, αιφνιδιασμό. Το περιεχόμενο είναι απλούστατα ένα από αυτά τα ερεθίσματα. Μια πιο στοχαστική ενασχόληση με το περιεχόμενο θα απαιτούσε κάποια εντατική εγρήγορση – δηλαδή ό,τι ακριβώς αμβλύνεται από τις προσδοκίες τις οποίες παραχωρούμε στις μιντιακές εικόνες, που το συστηματικό ξέπλυμά τους από το περιεχόμενο συμβάλλει τα μέγιστα στην απονέκρωση των αισθημάτων.

Το επιχείρημα ότι η σύγχρονη ζωή ακολουθεί μια δίαιτα με φρικαλεότητες που μας διαφθείρουν και βαθμιαία τις συνηθίζουμε είναι θεμελιακή ιδέα της κριτικής της νεοτερικότητας – όπου η κριτική είναι σχεδόν παλιά όσο και η νεοτερικότητα. Το 1800 ο Γουέρντσγουερθ, στον Πρόλογό του για τις *Λυρικές Μπαλάντες*, καταγγέλλει τη διαφθορά της ευαισθησίας που προκαλείται από «τα μεγάλα εθνικά γεγονότα που συμβαίνουν καθημερινά, και την αυξανόμενη συσσώρευση ανθρώπων στις πόλεις, όπου η ομοιομορφία των απασχολήσεών τους δημιουργεί μια δίψα για ασυνήθιστα συμβάντα, την οποία και ικανοποιεί ωριαία η ταχύτατη μετάδοση της πληροφορίας». Αυτή η διαδικασία υπερδιέγερσης καταλήγει να «αμβλύνει τις κριτικές ικανότητες του νου» και να «τον καθηλώνει σε μια κατάσταση σχεδόν πρωτόγονης αποχαύνωσης».

Ο Άγγλος ποιητής είχε επιμείνει στην άμβλυνση του νου την οποία προκαλούν τα «καθημερινά» γεγονότα και τα «ωριαία» νέα περί «ασυνήθιστων συμβάντων». (Αυτά το 1800!) Τι είδους ακριβώς γεγονότα και συμβάντα, το άφηνε διακριτικά στη φαντασία του αναγνώστη. Ύστερα από πε-

ρίπου 60 χρόνια, ένας άλλος μεγάλος ποιητής και πολιτιστικός συμπτωματολόγος –Γάλλος αυτός, συνεπώς δικαιολογημένα υπερβολικός, σε αντίθεση με την τάση των Άγγλων για χαμηλούς τόνους– πρόσφερε μια πιο παράφορη εκδοχή της ίδιας επίκρισης. Ιδού λοιπόν τι γράφει ο Μπωντλαίρ στο ημερολόγιό του, αρχές της δεκαετίας του 1860:

> Είναι αδύνατο να διατρέξεις οποιαδήποτε εφημερίδα, ασχέτως ημέρας, μήνα ή χρόνου, χωρίς να βρεις σε κάθε γραμμή τα τρομακτικότερα δείγματα της ανθρώπινης διαστροφής... Κάθε εφημερίδα, από την πρώτη γραμμή ώς την τελευταία, είναι απλώς και μόνο ένα πλέγμα από φρικαλεότητες. Πόλεμοι, δολοφονίες, κλοπές, ακολασίες, βασανιστήρια, εγκλήματα ηγεμόνων, εθνών, ιδιωτών· ένα όργιο παγκόσμιας αγριότητας. Και ακριβώς με αυτό το βδελυρό απεριτίφ συνοδεύει ο πολιτισμένος άνθρωπος το πρωινό του γεύμα.

Οι εφημερίδες δεν δημοσίευαν ακόμα φωτογραφίες όταν έγραφε ο Μπωντλαίρ. Παρ' όλα αυτά, η επιτιμητική περιγραφή του για τον αστό που κάθεται να φάει το πρωινό του διαβάζοντας την εφημερίδα όπου παρατίθεται όλη η φρίκη του κόσμου δεν διαφέρει σε τίποτα από τη σύγχρονη κριτική για την αναισθητική φρίκη που αφομοιώνουμε καθημερινά, τόσο μέσα από την τηλεόραση όσο και μέσα από την εφημερίδα. Η νεότερη τεχνολογία επιτρέπει ασταμάτητη τροφοδοσία: η ποσότητα των εικόνων καταστροφής και αγριότητας εξαρτάται από τον χρόνο που διαθέτει κανείς για να τις δει.

Από την εποχή του *Περί φωτογραφίας*, πολλοί κριτικοί έχουν υπαινιχθεί ότι τα μαρτύρια του πολέμου –χάρη στην τηλεόραση– κατέληξαν καθημερινή βραδινή κοινοτοπία. Πλημμυρισμένοι εικόνες που άλλοτε κατά κανόνα μάς σο-

κάριζαν και μας προκαλούσαν αγανάκτηση, χάνουμε την ικανότητά μας να αντιδράσουμε. Η συμπόνια, φτασμένη στα άκρα, παραλύει. Έτσι λέει η γνωστή διάγνωση. Ποιο είναι όμως πραγματικά το ζητούμενο εδώ; Να μειωθούν οι εικόνες σφαγής, και να προβάλλονται, ας πούμε, μια φορά την εβδομάδα; Πιο γενικά, να κατευθυνθούμε σε κάτι που το ζητούσα στο *Περί φωτογραφίας*: σε μια «οικολογία των εικόνων»; Δεν πρόκειται όμως να υπάρξει ποτέ οικολογία των εικόνων. Καμιά Επιτροπή Πολιτικής Προστασίας δεν πρόκειται να βάλει δελτίο στη φρίκη, να μεριμνήσει για να διατηρήσει η φρίκη ακμαία την ικανότητά της να σοκάρει. Και η ίδια η φρίκη δεν πρόκειται να ελαττωθεί.

Η άποψη που διατύπωνα στο *Περί φωτογραφίας* –πως η ικανότητά μας να αντιδρούμε στα πράγματα με συγκινησιακή φρεσκάδα και ηθική μέριμνα υπονομεύεται από το αμείλικτο σφυροκόπημα της αναμετάδοσης χυδαίων και φριχτών εικόνων– θα μπορούσε να ονομαστεί συντηρητική κριτική της αναμετάδοσης αυτών των εικόνων.

Το επιχείρημα αυτό το ονομάζω συντηρητικό επειδή ακριβώς διαβρώνεται η *αίσθηση* της πραγματικότητας. Εξακολουθεί να υπάρχει πραγματικότητα, ανεξάρτητα από τις απόπειρες να εξασθενίσει το κύρος της. Η αλήθεια είναι ότι το επιχείρημά μου υπερασπίζεται την πραγματικότητα και τα διακυβευόμενα κριτήρια που διαθέτουμε για να τη συλλάβουμε πληρέστερα.

Σε μια πιο ριζοσπαστική –κυνική– προσέγγιση αυτής της κριτικής, δεν υπάρχει τίποτα πια να υπερασπιστούμε: το μεγάλο στομάχι της νεοτερικότητας κατάπιε την πραγματικότητα και έφτυσε τον αχώνευτο πολτό σε μορφή εικόνων. Σύμφωνα με μια ανάλυση που γνώρισε μεγάλη απήχη-

ση, ζούμε σε μια «κοινωνία του θεάματος». Κάθε κατάσταση πρέπει να μετατραπεί σε θέαμα αν θέλει να γίνει πραγματική –δηλαδή, ενδιαφέρουσα– για μας. Οι ίδιοι οι άνθρωποι φιλοδοξούν να γίνουν εικόνες: διασημότητες. Η πραγματικότητα έχει παραιτηθεί. Υπάρχουν μόνο οι αναπαραστάσεις: τα μέσα.

Ευφάνταστη ρητορική αυτή. Και πολύ πειστική για πολλούς, διότι ένα από τα χαρακτηριστικά της νεοτερικότητας είναι πως οι άνθρωποι θέλουν να αισθάνονται ότι μπορούν να προβλέψουν την εμπειρία τους. (Αυτή η άποψη συνδέεται κυρίως με τα γραπτά του αείμνηστου Γκυ Ντεμπόρ, που πίστευε ότι περιγράφει μια ψευδαίσθηση, μια φάρσα, και του Ζαν Μπωντριγιάρ που, σύμφωνα με τους ισχυρισμούς του, πιστεύει ότι το μόνο που υπάρχει σήμερα είναι οι εικόνες, αυτές οι απομιμήσεις της πραγματικότητας· μοιάζει κάτι σαν γαλλική σπεσιαλιτέ.) Ακούμε να λέγεται γενικά πως ο πόλεμος, όπως οτιδήποτε άλλο μοιάζει πραγματικό, είναι ***médiatique***, δηλαδή υπόθεση των μέσων ενημέρωσης. Αυτή ήταν η διάγνωση πολλών διακεκριμένων Γάλλων ημερήσιων εκδρομέων στο Σεράγεβο, κατά τη διάρκεια της πολιορκίας, ανάμεσά τους και ο Αντρέ Γκλυκσμάν: ότι ο πόλεμος θα κερδιζόταν ή θα χανόταν όχι με οτιδήποτε συνέβαινε στο Σεράγεβο, ή ως εκ τούτου στη Βοσνία, αλλά με ό,τι συνέβαινε στα μέσα ενημέρωσης. Ακούμε συχνά τον ισχυρισμό ότι «η Δύση» έχει φτάσει πια στο σημείο να βλέπει τον ίδιο τον πόλεμο σαν να πρόκειται για θέαμα. Οι ανακοινώσεις που αναγγέλλουν τον θάνατο της πραγματικότητας –όπως συνέβη με τον θάνατο της λογικής, τον θάνατο των διανοουμένων, τον θάνατο της σοβαρής λογοτεχνίας– μοιάζει να έχουν γίνει αποδεκτές χωρίς ιδιαίτερη σκέψη από πολλούς που προσπαθούν να καταλάβουν τι δεν

πάει καλά, ή τι λείπει, ή τι θριαμβεύει ηλιθιωδώς στη σύγχρονη πολιτική και τον σύγχρονο πολιτισμό.

Να δηλώνεις πως η πραγματικότητα έχει γίνει θέαμα είναι αποσβολωτικός επαρχιωτισμός. Καθολικεύει τις αντιληπτικές συνήθειες μιας μικρής μορφωμένης κοινότητας που ζει στην πλούσια πλευρά του κόσμου, όπου οι ειδήσεις έχουν μετατραπεί σε διασκέδαση – αυτή η εξελιγμένη αντίληψη που είναι βασικό απόκτημα της «νεοτερικότητας» και προϋπόθεση για τη διάλυση των παραδοσιακών μορφών κομματικής πολιτικής, που προσφέρουν πραγματική διαφωνία και διαμάχη. Η αντίληψη αυτή θεωρεί πως όλοι είναι θεατές. Υπαινίσσεται, διεστραμμένα, ανεύθυνα, πως δεν υπάρχει πραγματικός πόνος στον κόσμο. Είναι παράλογο όμως να ταυτίζεις τον κόσμο με εκείνες τις ζώνες των εύπορων κρατών όπου οι άνθρωποι έχουν το αμφίβολο προνόμιο να είναι θεατές, ή να αρνούνται να είναι θεατές, του πόνου των άλλων, όπως είναι παράλογο και να γενικεύεις ως προς την ικανότητα να αντιδράς στον πόνο των άλλων με βάση τη νοοτροπία εκείνων των καταναλωτών ειδήσεων οι οποίοι δεν γνωρίζουν τίποτα από πρώτο χέρι για τον πόλεμο, τη συλλογική αδικία και τον τρόμο. Υπάρχουν εκατοντάδες εκατομμύρια τηλεθεατές που κάθε άλλο παρά εξοικειώνονται μ' αυτά που βλέπουν στην τηλεόρασή τους. Δεν έχουν την πολυτέλεια να αντιμετωπίζουν την πραγματικότητα με συγκατάβαση.

Αποτελεί πια κλισέ, στην κοσμοπολίτικη συζήτηση για τις εικόνες αγριότητας, να ισχυρίζεται κανείς ότι αυτές οι εικόνες έχουν ελάχιστη επίδραση και ότι η αναμετάδοσή τους έχει κάτι έμφυτα κυνικό. Όσο κι αν οι άνθρωποι πιστεύουν σήμερα ότι οι εικόνες του πολέμου είναι σημαντικές, η υποψία που εξακολουθεί να σκιάζει το ενδιαφέρον γι' αυτές τις εικόνες, και τις προθέσεις αυτών που τις παρά-

γουν, δεν διαλύεται. Αυτή η αντίδραση προέρχεται από τα δύο άκρα του φάσματος: από τους κυνικούς, οι οποίοι δεν έχουν βρεθεί ποτέ κοντά σε πόλεμο, και από τους πολεμοπαθείς, οι οποίοι υφίστανται τις δυστυχίες που αποτυπώνονται στις φωτογραφίες.

Οι πολίτες της νεοτερικότητας, καταναλωτές βίας με τη μορφή θεάματος, οπαδοί της μη παρακινδυνευμένης εγγύτητας, εκπαιδεύονται να αντιμετωπίζουν κυνικά τη δυνατότητα να φανούν ειλικρινείς. Ορισμένοι άνθρωποι μπορεί να κάνουν τα πάντα προκειμένου να μη συγκινηθούν. Είναι πολύ πιο εύκολο να διεκδικείς μια θέση ανωτερότητας από την πολυθρόνα σου, μακριά από τον κίνδυνο. Πράγματι, οι προσπάθειες εκείνων που γίνονται αυτόπτες μάρτυρες στις πολεμικές ζώνες χλευάζονται τόσο συχνά σαν «πολεμικός τουρισμός», που η αντιμετώπιση αυτή έχει μολύνει τη συζήτηση για την πολεμική φωτογραφία και τους επαγγελματίες της.

Παραμένει όμως η αίσθηση πως η δίψα για παρόμοιες εικόνες είναι χυδαία ή ευτελής· πως είναι εμπορικός βαμπιρισμός. Στο Σεράγεβο, τα χρόνια της πολιορκίας, δεν ήταν σπάνιο ν' ακούς, στη μέση ενός βομβαρδισμού ή μιας ριπής από ελεύθερους σκοπευτές, να φωνάζει κάποιος Σεραγεβίτης στους φωτορεπόρτερ, που αναγνωρίζονταν εύκολα από τα εξαρτήματα που κρέμονταν στο λαιμό τους: «Περιμένετε πότε θα σκάσει καμιά νάρκη για να φωτογραφίσετε τα πτώματα;»

Μερικές φορές αυτό περίμεναν, αν και όχι τόσο συχνά όσο φαντάζεται κανείς, μια και ο φωτογράφος ή η φωτογράφος που βρισκόταν στον δρόμο τη στιγμή ενός βομβαρδισμού ή της ριπής από τους ελεύθερους σκοπευτές διέτρεχε τον ίδιο ακριβώς κίνδυνο να σκοτωθεί όπως και οι πολίτες τους

οποίους ακολουθούσε. Επιπλέον, το κυνήγι του καλού ρεπορτάζ δεν αρκεί από μόνο του να εξηγήσει την απληστία και το θάρρος των φωτορεπόρτερ που κάλυπταν την πολιορκία. Όσο κρατούσε η σύγκρουση, οι περισσότεροι από τους έμπειρους δημοσιογράφους που έστελναν ανταποκρίσεις από το Σεράγεβο δεν ήταν ουδέτεροι. Και οι Σεραγεβίτες ήθελαν πραγματικά να καταγραφεί η δυσχερής θέση τους σε φωτογραφίες: τα θύματα ενδιαφέρονται για την απεικόνιση των δοκιμασιών τους. Αυτές τις δοκιμασίες, όμως, θέλουν να τις θεωρούμε μοναδικές. Αρχές του 1994 ο Άγγλος φωτορεπόρτερ Πωλ Λόου (Paul Lowe), που είχε μείνει πάνω από χρόνο στην πολιορκημένη πόλη, έκανε μια έκθεση σε κάποια μισογκρεμισμένη γκαλερί παρουσιάζοντας τις φωτογραφίες που είχε τραβήξει στο Σεράγεβο, μαζί με μερικές φωτογραφίες που είχε τραβήξει λίγα χρόνια πριν στη Σομαλία· οι κάτοικοι του Σεράγεβου, αν και ανυπόμονοι να δουν καινούριες φωτογραφίες από τη συνεχιζόμενη καταστροφή της πόλης τους, θεώρησαν προσβολή τη συμπερίληψη των φωτογραφιών από τη Σομαλία. Κατά την άποψη του Λόου, το ζήτημα ήταν απλούστατο. Επάγγελμά του ήταν να φωτογραφίζει, και αισθανόταν υπερήφανος γι' αυτές τις δυο δουλειές. Και για τους κατοίκους τους Σεράγεβου όμως ήταν απλούστατο. Όταν τοποθετείς τα βάσανά τους πλάι στα βάσανα ενός άλλου λαού σημαίνει πως τα συγκρίνεις (ποια κόλαση ήταν χειρότερη;), υποβιβάζοντας το μαρτύριο του Σεράγεβου σε απλό παράδειγμα. Οι αγριότητες που γίνονται στο Σεράγεβο δεν έχουν καμιά σχέση μ' αυτά που γίνονται στην Αφρική, διαμαρτύρονταν. Αναμφίβολα, υπήρχε μια ρατσιστική χροιά στην αγανάκτησή τους –οι Βόσνιοι είναι Ευρωπαίοι, επισήμαιναν ακούραστα στους ξένους φίλους τους οι Σεραγεβίτες–, αλλά και πάλι θα έφερναν αντίρ-

ρηση αν περιλαμβάνονταν στην έκθεση φωτογραφίες με τις αγριότητες που διαπράχτηκαν εναντίον πολιτών στην Τσετσενία ή στο Κοσσυφοπέδιο, ως εκ τούτου σε οποιαδήποτε άλλη χώρα. Είναι ανυπόφορο να βάζουν τα βάσανά σου πλάι στα βάσανα οποιουδήποτε άλλου.

8

Όταν δείχνει κανείς μια κόλαση δεν σημαίνει, βέβαια, ότι μας λέει και πώς θα βγάλει απ' αυτή την κόλαση τους ανθρώπους, πώς θα μετριάσει τις φλόγες της κόλασής τους. Ωστόσο, φαίνεται εξ ορισμού καλό να αναγνωρίζει κανείς, και να αποδέχεται, ότι ώς έναν βαθμό μοιραζόμαστε με άλλους τον πόνο που προκλήθηκε από την ανθρώπινη αχρειότητα στον κόσμο. Κάποιος που αιωνίως εκπλήσσεται με την ύπαρξη της κακοήθειας, που εξακολουθεί να αισθάνεται απογοητευμένος (ακόμα και δύσπιστος) όταν έρχεται αντιμέτωπος με τις διαπιστωμένες, φρικιαστικές, απτές ωμότητες που είναι ικανοί να επιβάλουν οι άνθρωποι σε άλλους ανθρώπους, δεν έχει ενηλικιωθεί ούτε ηθικά ούτε ψυχικά.

Από μια ηλικία κι ύστερα κανένας δεν δικαιούται να έχει αυτού του είδους την αθωότητα, την επιπολαιότητα· κανένας δεν δικαιούται να έχει τέτοιο βαθμό άγνοιας, ή αμνησίας.

Σήμερα υπάρχει τεράστιο απόθεμα από εικόνες που δυσκολεύουν ακόμα περισσότερο να παραμείνει κανείς σε μια τέτοια ηθική καθυστέρηση. Αφήστε τις αποτρόπαιες εικόνες να μας καταδιώκουν. Ακόμα κι αν είναι απλώς σύμβολα, ακόμα κι αν δεν είναι δυνατόν να συμπεριλάβουν το μεγα-

λύτερο μέρος της πραγματικότητας στην οποία αναφέρονται, επιτελούν ζωτικό έργο. Οι εικόνες λένε: Νά τι είναι ικανά να κάνουν τα ανθρώπινα όντα – και μάλιστα εθελοντικά, με ενθουσιασμό, πεπεισμένα απολύτως για το δίκιο τους. Μην το ξεχνάτε.

Δεν είναι το ίδιο όταν ζητάς από τους ανθρώπους να θυμούνται μια ιδιαίτερα τερατώδη έκρηξη του κακού («Μην ξεχνάτε ποτέ»). Ίσως αποδίδουμε υπερβολικά μεγάλη αξία στη μνήμη, και όχι αρκετή στη σκέψη. Η ανάμνηση είναι ηθική πράξη, έχει εξ ορισμού ηθική αξία από μόνη της. Η μνήμη, όσο κι αν μας πονάει αυτό, είναι η μόνη σχέση που μπορούμε να έχουμε με τους νεκρούς. Έτσι, η πίστη πως η ανάμνηση είναι ηθική πράξη βρίσκεται βαθιά μες στη φύση των ανθρώπων, οι οποίοι γνωρίζουμε πως θα πεθάνουμε, και πενθούμε εκείνους που στη φυσική ροή των πραγμάτων πεθαίνουν πριν από μας – παππούδες, γονείς, δασκάλους και μεγαλύτερους φίλους. Αναισθησία και αμνησία φαίνεται πως πηγαίνουν μαζί. Η ιστορία όμως εκπέμπει αντιφατικά σήματα για την αξία της ανάμνησης όσον αφορά το κατά πολύ μεγαλύτερο χρονικό διάστημα μιας συλλογικής ιστορίας. Απλούστατα, υπάρχει πολύ μεγάλη αδικία στον κόσμο. Και η πολλή μνήμη (παλαιότερων ανομιών: Σέρβοι, Ιρλανδοί) δηλητηριάζει τη ζωή. Ειρήνη σημαίνει να ξεχνάς. Για τη συμφιλίωση η μνήμη πρέπει απαραιτήτως να είναι ελαττωματική και περιορισμένη.

Αν στόχος είναι να έχει κανείς λίγο χώρο για να ζήσει τη ζωή του, τότε το ζητούμενο είναι να διαλυθεί ο απολογισμός των συγκεκριμένων αδικιών μέσα στην πιο γενική αντίληψη πως τα ανθρώπινα όντα, απανταχού της γης, είναι ικανά να διαπράξουν τρομερά πράγματα το ένα στο άλλο.

Καθισμένοι μπροστά στις μικρές οθόνες –τηλεόραση, ηλεκτρονικός υπολογιστής, υπολογιστής παλάμης– έχουμε τη δυνατότητα να «σερφάρουμε» σε εικόνες και σύντομες ανταποκρίσεις από καταστροφές σ' όλο τον κόσμο. Φαίνεται πως υπάρχει μεγαλύτερη ποσότητα τέτοιων ειδήσεων απ' ό,τι πριν. Πρόκειται σαφέστατα για ψευδαίσθηση. Απλώς οι ειδήσεις εκτείνονται «παντού». Και τα μαρτύρια κάποιων λαών έχουν πολύ πιο ουσιαστικό ενδιαφέρον για ένα κοινό (δεδομένου πως πρέπει να αναγνωρίσουμε ότι τα μαρτύρια έχουν κοινό) από τα μαρτύρια κάποιων άλλων. Το γεγονός πως οι ειδήσεις για τον πόλεμο αναμεταδίδονται σήμερα σε παγκόσμια κλίμακα δεν σημαίνει ότι έχει αυξηθεί σημαντικά η ικανότητα να σκεφτόμαστε τη δυστυχία μακρινών λαών. Στη σύγχρονη ζωή –μια ζωή όπου υπάρχει πλεονασμός πραγμάτων στα οποία μας καλούν να δώσουμε σημασία– φαίνεται φυσιολογικό να αποφεύγουμε εικόνες που απλούστατα μας προκαλούν δυσφορία. Πολύ περισσότεροι θα άλλαζαν κανάλια αν τα μέσα ενημέρωσης αποφάσιζαν να αφιερώσουν περισσότερο χρόνο στις λεπτομερείς περιγραφές του ανθρώπινου πόνου που προκαλείται από τον πόλεμο και άλλες αχρειότητες. Προφανώς, όμως, δεν είναι αλήθεια πως οι άνθρωποι αντιδρούν λιγότερο.

Το γεγονός ότι δεν μεταμορφωνόμαστε εξολοκλήρου, ότι μπορεί να αποστρέψουμε το βλέμμα, να γυρίσουμε τη σελίδα, να αλλάξουμε κανάλι, δεν προσβάλλει την ηθική αξία μιας εφόδου από εικόνες. Δεν είναι ελάττωμα αν δεν μας μένουν σημάδια, αν δεν υποφέρουμε *αρκετά* όταν βλέπουμε αυτές τις εικόνες. Ούτε και υποτίθεται πως η φωτογραφία θα επανορθώσει την άγνοιά μας για την ιστορία και τις αιτίες του πόνου τον οποίο επιλέγει να πλαισιώσει. Αυτές οι εικόνες δεν μπορεί να είναι τίποτε άλλο από πρόσκληση να

στρέψουμε την προσοχή μας, να σκεφτούμε, να μάθουμε, να εξετάσουμε τις αιτιολογίες που επικαλούνται οι κρατούντες για να δικαιολογήσουν τον συλλογικό πόνο. Ποιος προκάλεσε αυτό που δείχνει η φωτογραφία; Ποιος είναι υπεύθυνος; Είναι κάτι που συγχωρείται; Ήταν αναπόφευκτο; Ήταν μια κατάσταση πραγμάτων που ώς σήμερα τη δεχόμασταν και τώρα πια πρέπει να την αμφισβητήσουμε; Όλα αυτά, μαζί με την επίγνωση ότι η ηθική αγανάκτηση, όπως και η συμπόνια, δεν μπορεί να υπαγορεύσει έναν τρόπο δράσης.

Το αίσθημα αποτυχίας που νιώθουμε όταν δεν μπορούμε να κάνουμε τίποτα γι' αυτά που δείχνουν οι εικόνες μπορεί να μεταφραστεί σε κατηγορία για το πόσο ανήθικο είναι να παρατηρούμε τέτοιες εικόνες, ή για τον ανήθικο τρόπο με τον οποίο αναμεταδίδονται τέτοιες εικόνες – πλαισιωμένες, ως συνήθως, από διαφημίσεις για ενυδατικές κρέμες, παυσίπονα και αυτοκίνητα. Αν μπορούσαμε να κάνουμε κάτι γι' αυτά που δείχνουν οι εικόνες, ίσως να μη μας απασχολούσαν τόσο πολύ αυτά τα ζητήματα.

Οι εικόνες κατηγορήθηκαν πως έγιναν μέσο για να παρατηρούμε τον πόνο από απόσταση, σαν να υπήρχε κι άλλος τρόπος να παρατηρήσουμε κάτι. Αλλά κι από κοντά αν παρατηρούσαμε –χωρίς τη μεσολάβηση της εικόνας–, πάλι απλώς και μόνο θα παρατηρούσαμε.

Μερικές από τις μομφές που διατυπώνονται για τις εικόνες αγριότητας δεν διαφέρουν από τους χαρακτηρισμούς που αφορούν την ίδια την όραση. Η όραση γίνεται χωρίς κόπο· η όραση απαιτεί χωρική απόσταση· η όραση μπορεί να διακοπεί (έχουμε βλέφαρα για κάλυμμα στα μάτια, δεν έχουμε όμως πόρτες στ' αφτιά μας). Οι ίδιες οι ιδιότητες που έκαναν τους αρχαίους Έλληνες φιλοσόφους να θεωρούν

την όραση την εξοχότερη, την ευγενέστερη από τις αισθήσεις, σήμερα κρίνονται ελλειμματικές.

Υπάρχει η αίσθηση πως κάτι δεν πάει ηθικά καλά με το απόσταγμα πραγματικότητας που προσφέρει η φωτογραφία· πως δεν έχει κανείς το δικαίωμα να βιώνει τον πόνο των άλλων από απόσταση, η οποία τον απογυμνώνει από την ωμή δύναμή του· πως καταβάλλουμε υπερβολικά υψηλό ανθρώπινο (ή ηθικό) τίμημα για κάποιες ώς τώρα πολυύμνητες ιδιότητες της όρασης – την απομάκρυνση από την επιθετικότητα του κόσμου, κάτι που μας λύνει τα χέρια για να παρατηρήσουμε και για να επιλέξουμε τι θα προσέξουμε. Αυτό όμως περιγράφει απλώς τη λειτουργία του ίδιου του μυαλού.

Δεν υπάρχει τίποτα κακό στο να απομακρύνεσαι και να σκέφτεσαι. Για να παραφράσουμε πολλούς σοφούς: «Κανένας δεν μπορεί να σκέφτεται και ταυτόχρονα να χτυπάει κάποιον».

9

Ορισμένες φωτογραφίες –προπάντων εμβλήματα πόνου, όπως το στιγμιότυπο με το αγοράκι στο γκέτο της Βαρσοβίας το 1943, που έχει ψηλά τα χέρια, ενώ το οδηγούν μαζί μ' ένα κοπάδι ανθρώπους για να μεταφερθεί με τρένο σε κάποιο στρατόπεδο θανάτου– μπορεί να χρησιμοποιηθούν σαν υπενθύμιση του θανάτου, σαν αντικείμενα συλλογισμού για να εμβαθύνει η αίσθηση πραγματικότητας που έχει κάποιος· σαν κοσμικά εικονίσματα, αν θέλετε. Κάτι τέτοιο όμως θα απαιτούσε μάλλον το αντίστοιχο ενός ιερού ή πνευματικού χώρου μες στον οποίο θα τις κοιτούσαμε. Δύσκολα βρίσκεται χώρος προορισμένος για κάτι σοβαρό στη σύγχρονη κοινωνία, που βασικό της πρότυπο για τον δημόσιο χώρο είναι το μεγαλοκατάστημα (το οποίο μπορεί κάλλιστα να είναι αεροδρόμιο ή μουσείο).

Το να κοιτάζει κανείς βασανιστικές φωτογραφίες αλλότριου πόνου σε μια γκαλερί τέχνης μυρίζει εκμετάλλευση. Ακόμα και εκείνες οι θεμελιώδεις εικόνες που η σοβαρότητά τους, η συγκινησιακή τους δύναμη, μοιάζει παγιωμένη εσαεί, οι φωτογραφίες από τα στρατόπεδα συγκέντρωσης το 1945 έχουν διαφορετικό βάρος όταν εκτίθενται σ' ένα μουσείο φωτογραφίας (το Hotel Sully στο Παρίσι, το Διεθνές Κέντρο Φωτογραφίας στη Νέα Υόρκη)· σε μια γκαλερί

σύγχρονης τέχνης· σε κατάλογο μουσείου· στην τηλεόραση· στις σελίδες των *New York Times*· στις σελίδες του *Rolling Stone*· σ' ένα βιβλίο. Μια φωτογραφία που την έχουμε δει σε κάποιον τόμο με φωτογραφίες ή τυπωμένη σε απλό χαρτί εφημερίδας (όπως οι φωτογραφίες από τον ισπανικό Εμφύλιο) σημαίνει κάτι διαφορετικό όταν εκτίθεται σε κάποια μπουτίκ Agnés B. Όλες τις φωτογραφίες τις έχουμε δει σε κάποιο πλαίσιο. Και τα πλαίσια έχουν πολλαπλασιαστεί. Μια περιβόητη διαφημιστική εκστρατεία για τον Μπένεττον, τον Ιταλό βιομήχανο έτοιμων ρούχων, χρησιμοποίησε τη φωτογραφία με το ματωμένο πουκάμισο ενός νεκρού Κροάτη στρατιώτη. Οι διαφημιστικές φωτογραφίες συχνά είναι εξίσου φιλόδοξες, δεξιοτεχνικές, πονηρά άτεχνες, παραβατικές, ειρωνικές και σοβαρές όσο και η καλλιτεχνική φωτογραφία. Όταν ο καταρρέων στρατιώτης του Κάπα παρουσιάστηκε στο *Life* απέναντι από τη διαφήμιση για το Vitalis υπήρχε μια τεράστια, αγεφύρωτη διαφορά εμφάνισης ανάμεσα στα δύο είδη φωτογραφίας, την «ειδησεογραφική» και τη «διαφημιστική». Σήμερα δεν υπάρχει.

Το μεγαλύτερο μέρος του σημερινού σκεπτικισμού σχετικά με το έργο ορισμένων συνειδητοποιημένων φωτογράφων μοιάζει μάλλον με έκφραση κάποιας δυσαρέσκειας για το γεγονός ότι οι φωτογραφίες κυκλοφορούν σε τόσο ανόμοια μέρη· ότι δεν υπάρχει τρόπος να εγγυηθεί κανείς τις συνθήκες ευλάβειας για να δούμε αυτές τις φωτογραφίες και να ανταποκριθούμε όσο πληρέστερα γίνεται σ' αυτό που βλέπουμε. Πράγματι, πέρα από τα μέρη όπου ασκείται ο πατριωτικός σεβασμός απέναντι σε ηγέτες, φαίνεται πως σήμερα δεν υπάρχει πλέον τρόπος να εξασφαλιστεί χώρος περισυλλογής ή αμηχανίας για οτιδήποτε.

Όσο είναι τέχνη οι φωτογραφίες με το σοβαρότερο ή το

σπαρακτικότερο θέμα –και τέχνη ακριβώς γίνονται όταν τις κρεμάμε στον τοίχο, κι ας μην το παραδέχονται ορισμένοι– συμμερίζονται τη μοίρα όλων των κρεμασμένων στον τοίχο ή στηριγμένων στο πάτωμα έργων τέχνης που εκτίθενται σε δημόσιους χώρους. Δηλαδή, γίνονται σταθμοί μιας –συνήθως όχι ασυνόδευτης– βόλτας. Η επίσκεψη σ' ένα μουσείο ή σε μια γκαλερί είναι κοινωνική κατάσταση, διάτρητη από περισπασμούς, στη διάρκεια της οποίας βλέπει και σχολιάζει κανείς την τέχνη.[17] Ώς ένα σημείο, το βάρος και η σοβαρότητα αυτών των φωτογραφιών επιβιώνει καλύτερα σ' ένα βιβλίο, που μπορεί κανείς να το δει στον ιδιωτικό του χώρο, να μείνει όσο θέλει στις φωτογραφίες, χωρίς να μιλάει.

17. Η ίδια η εξέλιξη του μουσείου συνέβαλε πολύ στην επέκταση αυτού του κλίματος περισπασμού. Το μουσείο, άλλοτε αποθηκευτικός χώρος για τη συντήρηση και την παρουσίαση των καλών τεχνών του παρελθόντος, έγινε πλέον ένας τεράστιος εκπαιδευτικός θεσμός και μαζί εμπορικό κέντρο, που μια από τις λειτουργίες του είναι και η έκθεση έργων τέχνης. Πρωταρχική λειτουργία του είναι η διασκέδαση και η εκπαίδευση σε ποικίλους συνδυασμούς, και το μάρκετιγκ εμπειριών, γούστων και αναπαραστάσεων. Έτσι, το Μουσείο Μετροπόλιταν της Νέας Υόρκης οργανώνει μια έκθεση με τα ρούχα που φορούσε η Ζακλίν Μπουβιέ Κέννεντυ Ωνάση τα χρόνια της διαμονής της στον Λευκό Οίκο. Ενώ το Αυτοκρατορικό Μουσείο Πολέμου στο Λονδίνο, που το θαυμάζουν για τις συλλογές του από στρατιωτικά εργαλεία και εικόνες, προσφέρει τώρα δύο ανασυστημένα περιβάλλοντα στους επισκέπτες του: από τον Πρώτο Παγκόσμιο πόλεμο, *Η εμπειρία των χαρακωμάτων* (το Σομ το 1916), μια πλήρης ξενάγηση με ηχογραφημένους ήχους (έκρηξη οβίδων, κραυγές) αλλά άοσμη (χωρίς πτώματα σε αποσύνθεση, χωρίς δηλητηριώδη αέρια)· και από τον Δεύτερο Παγκόσμιο πόλεμο, *Η εμπειρία του Blitz*, που δίνεται μέσα από την παρουσίαση των συνηθικών ζωής κατά τη διάρκεια των γερμανικών βομβαρδισμών του Λονδίνου το 1940, όπου περιλαμβάνεται και η απομίμηση μιας αεροπορικής επίθεσης όπως τη ζούσαν σ' ένα υπόγειο καταφύγιο.

Και πάλι, το βιβλίο κάποια στιγμή θα κλείσει. Η δυνατή συγκίνηση θα γίνει προσωρινή. Στο τέλος, ο πολύ συγκεκριμένος χαρακτήρας των κατηγοριών που απαγγέλλουν οι φωτογραφίες θα ξεθωριάσει· η καταγγελία μιας συγκεκριμένης σύγκρουσης και η ευθύνη των συγκεκριμένων εγκλημάτων θα γίνει καταγγελία της ανθρώπινης σκληρότητας, της ανθρώπινης αγριότητας εγγένει. Οι προθέσεις του φωτογράφου δεν έχουν καμιά σχέση μ' αυτή τη διαδικασία, που τον ξεπερνάει.

Υπάρχει άραγε αντίδοτο στην αιώνια γοητεία του πολέμου; Κι αυτή την ερώτηση είναι πιθανότερο να την κάνει γυναίκα μάλλον παρά άνδρας; (Προφανώς ναι.)

Θα μπορούσε άραγε να κινητοποιηθεί κανείς ενεργά κατά του πολέμου από μια εικόνα (ή ένα σύνολο εικόνων) όπως θα μπορούσε κάποιος να συνταχθεί με τους πολέμιους της θανατικής ποινής διαβάζοντας, ας πούμε, την *Αμερικανική τραγωδία* του Ντράιζερ ή την «Εκτέλεση του Τρόπμαν» του Τουργκένιεφ, ένα αφήγημα όπου ο εκπατρισμένος συγγραφέας, καλεσμένος σαν παρατηρητής σε μια φυλακή του Παρισιού, περιγράφει τις τελευταίες ώρες ενός διάσημου εγκληματία πριν από τη λαιμητόμο; Η αφήγηση είναι πιθανότατα αποτελεσματικότερη από την εικόνα. Ο λόγος εν μέρει έχει να κάνει με τη διάρκεια του χρόνου στον οποίο είναι αναγκασμένος να κοιτάξει κανείς, να αισθανθεί. Καμιά φωτογραφία, ή φάκελος με φωτογραφίες, δεν μπορεί να συγκρατήσει το βλέμμα για μεγάλο χρονικό διάστημα, όπως γίνεται στην *Ανάβαση* (1977) της Ουκρανής σκηνοθέτιδας Λαρίσας Σέπιτκο, το πιο συγκινητικό φιλμ για τη θλίψη του πολέμου απ' όσα έχω δει, και σ' ένα εκπληκτικό γιαπωνέζικο ντοκυμαντέρ, *Η γυμνή στρατιά του αυτοκρά-*

τορα προελαύνει (1987) του Καζούο Χάρα, το πορτρέτο ενός «διαταραγμένου» βετεράνου από τον πόλεμο του Ειρηνικού, που έχει κάνει σκοπό της ζωής του να καταγγέλλει τα εγκλήματα πολέμου της Ιαπωνίας οργώνοντας τη χώρα μ' ένα καμιόνι με μεγάφωνα και κάνοντας εντελώς ανεπιθύμητες επισκέψεις στους πρώην ανώτερους αξιωματικούς του, απ' τους οποίους απαιτεί να ζητήσουν συγνώμη για εγκλήματα, όπως η δολοφονία Αμερικανών αιχμαλώτων στις Φιλιππίνες, εγκλήματα που είτε τα διέταξαν είτε τα παράβλεψαν.

Ανάμεσα στις μεμονωμένες αντιπολεμικές εικόνες, η πελώρια φωτογραφία που έφτιαξε ο Τζεφ Γουόλ (Jeff Wall) το 1992, με τίτλο «Τα νεκρά στρατεύματα μιλούν (Όραμα μετά από ενέδρα περιπόλου του Κόκκινου Στρατού κοντά στο Μοκόρ του Αφγανιστάν, χειμώνας του 1986)», μου φαίνεται υποδειγματική για τη στοχαστικότητά της και τη δύναμή της. Η φωτογραφία, το αντίθετο του ντοκουμέντου, μια διαφάνεια Cibachrome 225 × 400, τοποθετημένη σε φωτεινό πλαίσιο, δείχνει μορφές μέσα σ' ένα τοπίο, μια καμένη λοφοπλαγιά, όλα φτιαγμένα στο στούντιο του καλλιτέχνη. Ο Γουόλ, που είναι Καναδός, δεν πήγε ποτέ στο Αφγανιστάν. Η ενέδρα είναι επινοημένο γεγονός ενός άγριου πολέμου που είχε απασχολήσει πολύ τις ειδήσεις. Ο Γουόλ θέλησε με το έργο του να φανταστεί τη φρίκη του πολέμου (αναφέρει σαν πηγή έμπνευσής του τον Γκόγια), όπως γινόταν με την ιστορική ζωγραφική του 19ου αιώνα και άλλες μορφές της ιστορίας με μορφή θεάματος που εμφανίστηκαν τέλη του 18ου και αρχές του 19ου αιώνα –λίγο πριν από την εφεύρεση της φωτογραφίας–, όπως, λόγου χάρη, τα ταμπλό βιβάν, τα κέρινα ομοιώματα, τα διοράματα και τα πανοράματα, που έκαναν το παρελθόν, ειδικά το άμεσο παρελθόν, να μοιάζει εκπληκτικά, ενοχλητικά πραγματικό.

Οι μορφές στο εφιαλτικό φωτογραφικό έργο του Γουόλ είναι «ρεαλιστικές», αλλά η εικόνα φυσικά δεν είναι. Οι νεκροί στρατιώτες δεν μιλούν. Εδώ μιλούν.

Δεκατρείς Ρώσοι στρατιώτες με βαριά χειμωνιάτικη στολή και ψηλές μπότες είναι σκορπισμένοι σε μια ανασκαμμένη πλαγιά πιτσιλισμένη με αίμα, όπου ανάμεσα στα λίγα βράχια διακρίνονται τα σκουπίδια του πολέμου: άδεια φυσίγγια, τσαλακωμένο μέταλλο, μια μπότα που κρατάει τη μισή γάμπα... Η σκηνή θα μπορούσε να είναι αναθεωρημένη εκδοχή του τέλους στην ταινία *J'accuse* του Γκανς, όταν οι νεκροί στρατιώτες του Πρώτου Παγκόσμιου πολέμου σηκώνονται από τον τάφο τους, αυτοί όμως οι Ρώσοι κληρωτοί, σφαγιασμένοι στην ύστατη παραφροσύνη ενός αποικιοκρατικού πολέμου, της Σοβιετικής Ένωσης αυτήν τη φορά, δεν θάφτηκαν ποτέ. Μερικοί φορούν ακόμα το κράνος τους. Στο κεφάλι μιας γονατισμένη μορφής, που μιλάει ζωηρά, αφρίζει η κόκκινη εγκεφαλική ουσία. Η ατμόσφαιρα είναι θερμή, εύθυμη, αδελφική. Μερικοί στέκονται καμπουριαστοί, στηριγμένοι στον ένα αγκώνα, ή κάθονται κουβεντιάζοντας, με τα ανοιχτά τους κρανία και τα διαλυμένα χέρια τους σε πλήρη θέα. Ένας σκύβει πάνω από κάποιον άλλο που είναι ξαπλωμένος στο πλάι, σε στάση βαθιά κοιμισμένου ανθρώπου, ίσως προτρέποντάς τον να ανασηκωθεί. Τρεις άντρες κάνουν αστεία: ένας με μια τεράστια πληγή στην κοιλιά καβαλικεύει έναν άλλο, πεσμένον μπρούμυτα, ο οποίος γελάει μ' έναν τρίτο, πού είναι γονατιστός, και κουνώντας με κέφι μπροστά του ένα κομμάτι σάρκα. Ένας στρατιώτης, κρανοφόρος, χωρίς πόδια, στρέφεται σ' έναν σύντροφό του λίγο πιο μακριά, μ' ένα ζωηρό χαμόγελο στο πρόσωπό του. Πιο κάτω απ' αυτόν βρίσκονται δύο άλλοι, που μάλλον δεν ανταποκρίνονται στις απαιτήσεις

της ανάστασης, ξαπλωμένοι ανάσκελα, με το ματωμένο τους κεφάλι ανάποδα στην πετρώδη πλαγιά.

Θα μπορούσε κανείς, βυθισμένος σ' αυτή την εικόνα με τον τόσο έντονα επικριτικό χαρακτήρα, να φανταστεί πως οι στρατιώτες θα στραφούν να του μιλήσουν. Κανένας τους όμως δεν κοιτάζει έξω από τη φωτογραφία. Δεν υπάρχει καμιά απειλή για διαμαρτυρία. Δεν ετοιμάζονται να μας φωνάξουν να βάλουμε ένα τέλος σ' αυτό τον εξευτελισμό που λέγεται πόλεμος. Δεν έχουν επιστρέψει στη ζωή για να καταγγείλουν παραπαίοντας τους θύτες του πολέμου, αυτούς οι οποίοι τους έστειλαν να σκοτώσουν και να σκοτωθούν. Και δεν παρουσιάζονται τρομαχτικοί για τους άλλους, γιατί ανάμεσά τους (στην άκρη αριστερά) κάθεται ένας λευκοντυμένος Αφγανός πλιατσικολόγος που ψάχνει προσεχτικά το σακίδιο κάποιου, στον οποίο δεν δίνουν καμιά σημασία, και από πάνω τους (ψηλά δεξιά), μπαίνοντας στη φωτογραφία από το φιδωτό μονοπάτι που καταβαίνει στην πλαγιά, είναι δυο Αφγανοί, ίσως στρατιώτες κι αυτοί, που, όπως φαίνεται από τα μαζεμένα Καλάσνικοφ κοντά στα πόδια τους, έχουν ήδη πάρει από τους νεκρούς στρατιώτες τα όπλα τους. Αυτοί οι νεκροί δείχνουν απόλυτη αδιαφορία για τους ζωντανούς: γι' αυτούς οι οποίοι τους πήραν τη ζωή· για τους αυτόπτες μάρτυρες – και για μας. Ποιος ο λόγος ν' αποζητήσουν τη ματιά μας; «Εμείς» –αυτό το «εμείς» είναι όλοι όσοι δεν βίωσαν ποτέ οτιδήποτε μπορεί να μοιάζει μ' αυτά που πέρασαν εκείνοι– δεν καταλαβαίνουμε. Δεν το αντιλαμβάνεται ο νους μας. Δεν μπορούμε όντως να φανταστούμε πώς ήταν αυτά που πέρασαν εκείνοι. Δεν μπορούμε να φανταστούμε τι τρομερός, τι τρομαχτικός είναι ο πόλεμος· και πόσο φυσιολογικός γίνεται. Δεν μπορούμε να καταλάβουμε, δεν μπορούμε να φανταστούμε. Κάθε στρατιώτης, και κάθε δημο-

σιογράφος, νοσοκόμος και ανεξάρτητος παρατηρητής που έχει μείνει λίγο χρόνο κάτω από εχθρικά πυρά και είχε την τύχη να διαφύγει τον θάνατο που χτύπησε τους άλλους κοντά του, ακριβώς αυτό αισθάνεται. Και έχει δίκιο.

Ευχαριστίες

Ένα τμήμα από την επιχειρηματολογία αυτού του βιβλίου, σε μια πρώτη μορφή, υπήρξε θέμα διάλεξης που δόθηκε στο πλαίσιο των Amnesty Lectures του πανεπιστημίου της Οξφόρδης, τον Φεβρουάριο του 2001, και κατόπιν δημοσιεύτηκε σε μια συλλογή αυτών των διαλέξεων με τίτλο ***Human Rights, Human Wrongs*** (*Ανθρώπινα δικαιώματα, ανθρώπινες αδικίες*· **Oxford University Press, 2003**)· ευχαριστώ τον **Nick Owen** του **New College** για την πρόσκλησή του να κάνω τη διάλεξη και για τη φιλοξενία του. Απόσπασμα της ανάπτυξης του βιβλίου παρουσιάστηκε σαν πρόλογος στο ***Don McCullin***, συλλογή από φωτογραφίες του Μακ-Κάλλιν, που κυκλοφόρησε το **2002** από τις εκδόσεις **Jonathan Cape** στο Λονδίνο. Είμαι ευγνώμων στον **Mark Holborn**, επιμελητή των φωτογραφικών δημοσιεύσεων στις εκδόσεις **Cape**, που με ενθάρρυνε· στον πρώτο μου αναγνώστη, τον **Paolo Dilonardo**, όπως πάντα· στον **Robert Walsh** για την κρίση του και πάλι· και στους **Minda Rae Amiran**, **Peter Perrone**, **Benedict Yeoman** και **Oliver Schwaner-Albright** για τη δική τους.

Βρήκα ερεθιστικό και συγκινητικό ένα άρθρο της **Cornelia Brink**, **«Secular Icons : Looking at Photographs from Nazi Concentration Camps»** («Κοσμικά εικονίσματα: Κοιτάζο-

ντας φωτογραφίες από τα ναζιστικά στρατόπεδα συγκέντρωσης» στο *History and Memory*, τόμ. 12, αρ. 1, άνοιξη-καλοκαίρι 2000), και το εξαίρετο ***Remembering to Forget: Holocaust Memory Through the Camera's Eye*** (*Η ανάμνηση σαν μέσο λήθης: Μνήμη του Ολοκαυτώματος μέσα από το μάτι του φακού*, University of Chicago Press 1998) της Barbie Zelizer, όπου βρήκα το παράθεμα του Λίπμαν. Την πληροφορία για τα πολεμικά αντίποινα με το βομβαρδισμό των ιρακινών χωριών από την RAF μεταξύ 1920 και 1924, μαζί με άλλα πολύτιμα παραθέματα και αναλύσεις, την οφείλω σ' ένα άρθρο στο ***Aerospace Power Journal*** (χειμώνας 2000), γραμμένο από τον James S. Corum, που διδάσκει στη Σχολή Ανώτερων Αεροπορικών Σπουδών στην Αεροπορική Βάση Μάξουελ στην Αλαμπάμα. Αναφορές για τους περιορισμούς που επιβλήθηκαν στους φωτορεπόρτερ κατά τη διάρκεια του πολέμου στα νησιά Φώκλαντ και στον Πόλεμο του Κόλπου μας δίνουν δύο σημαντικά βιβλία: ***Body Horror: Photojournalism, Catastrophe and War*** (*Φρίκη για το σώμα: Φωτορεπορτάζ, καταστροφή και πόλεμος*) του John Taylor (Manchester University Press, 1998) και ***War and Photography*** (*Πόλεμος και φωτογραφία*) της Caroline Brothers (Routledge 1997). Η Brothers συνοψίζει την επιχειρηματολογία κατά της αυθεντικότητας της φωτογραφίας του Κάπα στις σελίδες 178-184 του βιβλίου της. Για μια αντίθετη άποψη, το άρθρο του Richard Whelan στο ***Aperture***, αρ. 166 (άνοιξη 2002), «Robert Capa's Falling Soldier» («Ο στρατιώτης που πέφτει νεκρός του Ρόμπερτ Κάπα»), παραθέτει μια σειρά από ηθικά αμφίβολες περιστάσεις στο μέτωπο όπου, σύμφωνα με την επιχειρηματολογία του, ο Κάπα όντως φωτογράφισε άθελά του έναν δημοκρατικό στρατιώτη τη στιγμή που σκοτωνόταν.

Για πληροφορίες σχετικά με τον Ρότζερ Φέντον είμαι υπόχρεη στο άρθρο της Natalie M. Houston, «Reading the Victorian Souvenir: Sonnets and Photographs of the Crimean War» («Διαβάζοντας βικτωριανά σουβενίρ: Σονέτα και φωτογραφίες από τον Κριμαϊκό πόλεμο», *The Yale Journal of Criticism*, τόμ. 14, αρ. 2, φθινόπωρο 2001). Την πληροφορία ότι υπάρχουν δύο εκδοχές της «Κοιλάδας της Σκιάς του Θανάτου» του Φέντον τη χρωστώ στον Mark Haworth-Booth του Μουσείου Βικτωρίας και Αλβέρτου· και οι δύο εκδοχές ανατυπώνονται στο *The Ultimate Spectacle; A Visual History of the Crimean War* (*Το υπέρτατο θέαμα· οπτική ιστορία του Κριμαϊκού πολέμου*, Routledge, 2001) του Ulrich Keller. Η αναφορά για τη βρετανική αντίδραση στη φωτογραφία των άταφων Βρετανών νεκρών της μάχης του Σπάιον Κοπ προέρχεται από τις *Early War Photographs* (*Πρώιμες πολεμικές φωτογραφίες*, New York Graphic Society, 1974), που συνέλεξε ο Pat Hodgson. Το ότι ο Αλεξάντερ Γκάρντνερ κατά πάσα πιθανότητα άλλαξε τη θέση του πτώματος ενός Ομοσπονδιακού στρατιώτη για τις ανάγκες μιας φωτογραφίας το διατύπωσε ο William Frassanito στο *Gettysburg: A Journey in Time* (*Γκέττυσμπεργκ: ταξίδι στον χρόνο*, Scribner's, 1975). Το παράθεμα του Γκυστάβ Μουανιέ προέρχεται από τον David Rieff, *A Bed for the Night: Humanitarianism in Crisis* (*Κρεβάτι για τη νύχτα: ο ανθρωπισμός σε κρίση*, Simon and Schuster, 2002).

Όπως γίνεται χρόνια τώρα, εξακολουθώ να μαθαίνω από τις συζητήσεις με τον Ivan Nagel.

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΗΣ SUSAN SONTAG:
ΠΑΡΑΤΗΡΩΝΤΑΣ ΤΟΝ ΠΟΝΟ ΤΩΝ ΑΛΛΩΝ
ΣΕΛΙΔΟΠΟΙΗΘΗΚΕ, ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΗΘΗΚΕ
ΚΑΙ ΜΟΝΤΑΡΙΣΤΗΚΕ ΑΠΟ ΤΟ ΑΝΑΓΡΑΜΜΑ.
ΤΙΣ ΔΙΟΡΘΩΣΕΙΣ ΕΚΑΝΕ Ο ΣΑΒΒΑΣ ΒΑΤΑΤΖΗΣ
ΤΥΠΩΘΗΚΕ ΑΠΟ ΤΟΝ ΠΑΝΟ ΓΚΟΝΗ
ΚΑΙ ΒΙΒΛΙΟΔΕΤΗΘΗΚΕ ΑΠΟ ΤΟΥΣ
Θ. ΗΛΙΟΠΟΥΛΟ ΚΑΙ Π. ΡΟΔΟΠΟΥΛΟ,
ΣΕ ΔΥΟ ΧΙΛΙΑΔΕΣ ΑΝΤΙΤΥΠΑ,
ΓΙΑ ΛΟΓΑΡΙΑΣΜΟ ΤΩΝ ΕΚΔΟΣΕΩΝ SCRIPTA,
ΑΣΚΛΗΠΙΟΥ 10, 106 80 ΑΘΗΝΑ

Στον ανά χείρας τόμο η Σούζαν Σόνταγκ εξετάζει σε βάθος την αλληλεπίδραση ανάμεσα στην «επικαιρότητα», την τέχνη και τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε τη σύγχρονη καταγραφή του πολέμου και της καταστροφής. Αποδίδουμε με μεγάλη ευκολία στις εικόνες τη δύναμη να προκαλούν τη διαμαρτυρία, να υποθάλπουν, αν όχι να γεννούν, τη βία ή να δημιουργούν απάθεια: αυτές τις θέσεις ακριβώς αναψηλαφίζει η συγγραφέας, ακολουθώντας την αρκετά μεγάλη ιστορία σχετικά με την αναπαράσταση του πόνου των άλλων – από τους *Ολέθρους του πολέμου* του Γκόγια και τις φωτογραφικές μαρτυρίες για τον αμερικανικό Εμφύλιο πόλεμο, τον Πρώτο Παγκόσμιο πόλεμο, το λιντσάρισμα των Μαύρων στον αμερικανικό Νότο, τον ισπανικό Εμφύλιο, τα ναζιστικά στρατόπεδα συγκέντρωσης ως τις σύγχρονες εικόνες που προέρχονται από τη Βοσνία, τη Σιέρρα Λεόνε, τη Ρουάντα, το Ισραήλ και την Παλαιστίνη, ή από τη Νέα Υόρκη, στις 11 Σεπτεμβρίου του 2001.

Ένα σπινθηροβόλο κήρυγμα για τον τρόπο με τον οποίο αποδίδουμε την οδύνη... Μια συγγραφέας με αδιάπτωτη δύναμη και με τα ανάλογα πνευματικά εφόδια.

John Leonard, The New York Times

Αν η φωτογραφία είναι μορφή γνώσης, η γραφή για τη φωτογραφία με την κριτική οξυδέρκεια και το πάθος της Σόνταγκ αναπόφευκτα θα προκαλέσει ταραχή σε κάθε είδους πνευματική και ηθική αυταρέσκεια.

Charles Simic, New York Review of Books

Η Σόνταγκ βρίσκεται σε μεγάλες φόρμες: πυροδοτεί συντριπτικά ερωτήματα.

Neal Ascherson, Los Angeles Times

ISBN 960-7909-56-9

